MAHAR M. MAZHAR KATHIA
Official Chanel
Youtube.com
ادب، ادیب
اور
معاشرتی تشدّد
شمیم حنفی
مکتبہ جامعہ لمیٹڈ
نئی دہلی

ادبؔ، ادیب اور معاشرتی تشدّد

ادب، ادیب اور معاشرتی تشدّد

شمیم حنفی

مکتبہ جامعہ لمیٹڈ
نئی دہلی

سرورق : ظہور الاخلاق

باہتمام : محمد محفوظ عالم

صدر دفتر

مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، جامعہ نگر، نئی دہلی ۔110025

info@maktabajamia.com ● sales@maktabajamia.com ● manthlykitabnuma@yahoo.com

ٹیلی فون نمبر :011-26987295/ 32487966

شاخیں

مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، بھوپال گراؤنڈ، جامعہ نگر، نئی دہلی ۔110025

مکتبہ جامعہ لمیٹڈ ۔اردو بازار ۔جامع مسجد دہلی ۔110006

مکتبہ جامعہ لمیٹڈ ۔پرنس بلڈنگ ۔ممبئی 400003

مکتبہ جامعہ لمیٹڈ یونی ورسٹی مارکیٹ ۔علی گڑھ ۔202002

پہلی بار: جون ۲۰۰۸ء تعداد: 500 قیمت:-/ 275 روپے

لبرٹی آرٹ پریس (پروپرائٹرز: مکتبہ جامعہ لمیٹڈ) پٹودی ہاؤس ۔دریا گنج ۔نئی دہلی ۲ میں طبع ہوئی

سید مشیر الحسن

سید رضوان حسین اور قاضی افضال حسین

کے نام

آج بھی بزم میں ہیں رفتہ و آیندہ کے لوگ
ہر زمانے میں ہیں موجود زمانے سارے

خورشید رضوی

ترتیب

پیش لفظ

ہمارے عہد کے ایک ممتاز دانشور کا یہ قول، میرے دماغ میں اچھی طرح بیٹھ چکا ہے کہ مستقبل ہماری دنیا کے لیے ایک بری خبر ہے، اور اس کے اسباب جاننے کے لیے ہمیں اپنے حال کو سمجھنے کی ضرورت ہے۔ مہذب دنیا کے کسی بھی دور میں، انسانی معاشرہ اس حد تک بے لگام نہیں ہوا تھا۔ ہم سب ایک گناہگار معاشرے کے افراد ہیں اور ہمارا احساس گناہ ختم ہو چکا ہے۔ اس سے بڑا المیہ اور کیا ہوگا کہ ہمیں اپنے انحطاط اور بے راہروی کا اندازہ تک نہیں۔

اس عہد کے آشوب کا قصہ طولانی ہے۔ یہاں اس کے بیان کی گنجائش نہیں۔ پھر بھی، اس کتاب کے بعض بنیادی مباحث اور مسئلوں کے سیاق میں کم سے کم، اتنا تو کہا ہی جا سکتا ہے، کہ ہمارے زمانے نے تہذیب، معاشرت، یہاں تک کہ ادب اور اخلاق کی قدروں کا رخ بھی، سرے سے بدل کر رکھ دیا ہے۔ انسانی حافظے کے تمام توانا لفظ، اپنی روح کھو بیٹھے ہیں۔ بہت سی قدروں کی قیمت کا خیال بھی دھندلا چکا ہے۔ اصطلاحیں بے معنی ہو گئی ہیں۔ کچھ دنوں پہلے، اروندھتی رائے نے کہا تھا —— ہمارے عہد کو سب سے زیادہ ضرورت اب اس بات کی ہے کہ غیر پیشہ ورانہ اور غیر اصطلاحی قسم کی سیدھی اور عام فہم انسانی زبان میں اپنے معاملات کا بیان کیا جائے۔ موجودہ معاشرتی سطح اور صورت حال کے حساب سے، اپنی فکر، اور تخلیقیت اور ثقافت کو درپیش سوالوں سے نمٹا جائے۔ آرٹ اور ادب کو اختصاص کے پھیر سے مکتی دلائی جائے۔ جس کم نصیب اور بدہیئت ماحول میں زاغ و زغن نے کہرام مچا رکھا ہو، لکھنا پڑھنا سب کاروبار بن چکا ہو اور اہل نظر خاموش رہنے میں عافیت دیکھتے ہوں، معاشرے میں آرٹ اور ادب کے رول کی بابت نئے سرے سے اور سنجیدگی کے ساتھ سوچ بچار ضروری ہے۔ کیا قیامت ہے کہ اخلاقی طور پر اپاہج لوگ آرٹ اور ادب کی دکانداری میں مصروف ہیں اور ذاتی نفع و نمائش سے غرض رکھنے والے اجتماعی قدروں کی پرورش کا دعوا کرتے ہیں، اس عہد کم عیار میں کامرانی اور بڑائی کا مطلب بدل گیا ہے۔ ادب، آرٹ، کلچر، سیاست، سب کے گرد ایک سستا بے ڈھنگا رقص جاری ہے۔ شہرت اور رسوائی

کے حدود گڈمڈ ہو گئے ہیں۔ لہٰذا ہر زمانے سے زیادہ یہ ضرورت ہمارے اپنے زمانے کی ہے کہ ا سے انسانی قدروں کے، اخلاقیات کے بھولے ہوئے سبق یاد دلائے جائیں۔ امبرتو ایکو، ہیرالڈ پنٹر، چومسکی، ایڈورڈ سعید، سوسن سونٹیگ، ان سب کا اصرار اسی نکتے پر رہا کہ آج کے ادب، آرٹ، دانشوری اور سیاست، یہ سب کے سب اجتماعی آدرشوں اور اخلاقیات پر ایک نئی توجہ اور تاکید کے محتاج ہیں۔ اس عہد کے دانشوروں اور ادیبوں کو تخلیقی کلچر، معاشرت اور سیاست کی اخلاقی جہات پر تھکے بغیر، رات دن سوچتے اور اظہار کرتے رہنا چاہیے۔ ان مباحث سے کبھی بچنا اور اکتانا نہیں چاہیے۔ اس کتاب کے کئی مضامین کا رخ انہی مسئلوں کی طرف ہے۔

یہ تحریریں زیادہ تر، جامعہ ملیہ اسلامیہ کی اکیڈمی آف تھرڈ ورلڈ اسٹڈیز، پھر اس کے بعد علی گڑھ مسلم یونیورسٹی کے شعبۂ اردو سے بہ طور وزیٹنگ پروفیسر میری وابستگی کے دور کی ہیں۔ اس عرصے میں میری توجہ بالعموم ۱۹۴۷ء کے بعد کی ادبی اور سماجی صورت حال پر مرکوز رہی۔ میں نے مختلف اداروں میں جو لیکچرز دیے یا جو مضامین لکھے، ان میں سے کچھ میری پچھلی کتاب ''انفرادی شعور اور اجتماعی زندگی'' (ناشر: مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، نئی دہلی) میں چھپ چکے ہیں۔ پروفیسر مشیر الحسن صاحب کی قیادت میں اکیڈمی آف تھرڈ ورلڈ اسٹڈیز کے تحت پاکستان اسٹڈیز کا ایک پروگرام بھی جاری ہے۔ اس سلسلے میں منٹو سے متعلق میرا ایک منصوبہ ابھی زیر تکمیل ہے۔ اسی طرح علی گڑھ کے شعبۂ اردو سے وابستگی کے دوران میں نے ناصر کاظمی اور میراجی کے بارے میں کچھ کام بھی کیا ہے۔ یہ سلسلہ بھی ابھی ختم نہیں ہوا اور اب، جب کہ زندگی ایک فیصلہ کن موڑ تک آ پہنچی ہے، میں اپنے ادھورے منصوبوں کو پورا کرنے کا خواب دیکھ رہا ہوں۔

جامعہ میں وائس چانسلر مشیر الحسن صاحب اور علی گڑھ میں شعبۂ اردو کے سربراہ افضال صاحب نے مجھے ایسی سہولتیں مہیا کر دی تھیں کہ میں یکسوئی کے ساتھ اپنا کام کرتا رہا، ان دونوں سے تعلق دوستانہ بھی ہے۔ تہہ دل سے ان کا شکریہ ادا کرتا ہوں۔

مکتبہ جامعہ کے موجودہ جنرل منیجر پروفیسر ہمایوں ظفر زیدی صاحب سے دوستانہ مراسم بہت پرانے ہیں۔ انہی کی ترغیب پر یہ کتاب ترتیب دی گئی۔ دو عزیز شاگردوں پروفیسر شمس الحق عثمانی (صدر شعبۂ اردو جامعہ ملیہ اسلامیہ) اور ڈاکٹر عبدالرشید نے کتاب کی کمپوزنگ اور طباعت کی نگرانی اپنے ذمے لے لی۔ اچھے لوگ مل جائیں تو زندگی واقعی سہل ہو جاتی ہے۔

اخیر میں ایک وضاحت بھی ضروری ہے۔ اس کتاب کا ٹائٹل پاکستان کے مشہور آواں گارد مصور ظہور الاخلاق مرحوم (۱۹۹۹ء۔ ۱۹۴۱ء) کی ایک پینٹنگ The Visionary سے مزین ہے۔ ظہور

الاخلاق پاکستان میں جدید مصوری کے قافلہ سالار شاکر علی کے بعد، اپنے تمام ہم عصروں میں ممتاز تھے۔ بہ طور انسان نہایت شریف النفس، مرنجاں مرنج، روشن خیال، روادار اور قلندر صفت۔ ان کی شدید خواہش تھی کہ دلّی کی کسی آرٹ گیلری میں اپنی تصاویر کی نمائش کا اہتمام کریں۔ اچانک موت سے پہلے انھوں نے جو آخری خط مجھے لکھا تھا، اس میں بھی اسی خواہش کا اظہار تھا۔ کسی دہشت گرد جنونی نے انھیں خدا جانے کیوں ایک روز ہلاک کر دیا۔ روشن امکانات سے بھری ہوئی ایک زندگی اس طرح یکا یک ختم ہوگئی۔ ظہور الاخلاق کی زندگی اور موت، دونوں تشدد کے موجودہ ماحول میں اپنا ایک خاص مفہوم رکھتے ہیں۔ حق مغفرت کرے۔

نئی دلّی: ۱۷ر نومبر ۲۰۰۷ شمیم حنفی

تخلیقی متن اور تنقید کی کشمکش

(ایک شخصی زاویۂ نظر)

ہماری ادبی روایت میں تخلیقی متن کے مرتکز مطالعے یا Close Reading کی پہلی گہری اور بے لوث کوشش میراجی کے معروف جائزوں (اس نظم میں) میں دکھائی دیتی ہے۔ انھوں نے اپنا موضوع بننے والے شاعر یا شعری اظہار کی بشری بنیادوں تک، کسی نظم میں سمٹی ہوئی ایک دنیا تک، عناصر کی انوکھی چمک دمک سے معمور تجربوں تک رسائی کا ایک سیدھا سادا راستہ ڈھونڈ نکالا تھا۔ یہ راستہ محدود سہی، لیکن اس پر کسی بیرونی تصور کا بوجھ نہیں تھا اور میراجی کی ہر کوشش، بہر حال شفاف دکھائی دیتی تھی۔ یہ کوشش ملاوٹ سے خالی اور ایک داخلی سچائی کے احساس سے مالا مال ہوتی تھی۔ میراجی نے تحلیل نفسی کا کچھ مطالعہ ضرور کیا تھا اور فرائڈ کے تصورات کی قدر و قیمت سے آگاہ تھے، لیکن ان کی پہلی وفاداری اس شاعر یا تخلیقی متن کے ساتھ تھی جسے وہ اپنے لیے دلچسپ پاتے تھے۔ بیسویں صدی کے ساتھ نظریوں اور تصورات کی ایک مستقل پیکار کا سلسلہ بھی سامنے آیا تھا۔ وہ صدی تو جوں توں ختم ہوئی لیکن ذہنی پیکار اور نظریوں کی آپا دھاپی کا وہ سلسلہ جس کی جڑیں مختلف علوم کی زمین میں پیوست تھیں، کسی طرح تھمنے میں نہیں آتا۔ اب اس میں مزید شدت اور بے لگامی پیدا ہو چکی ہے۔ اسی ابتذال آمیز صورت حال سے ادب کی دنیا میں بھی فکری اور اصولی اختصاص کی ایک عجیب و غریب اور کبھی کبھی تو مضحکہ خیز لہر نمودار ہوئی ہے اور ہم جیسے اُن خستہ دلوں کی پریشانی کا سبب بنی ہے جو ادب کو ادب کی طرح پڑھتے ہیں یا پڑھنا چاہتے ہیں، جو یہ سمجھتے ہیں کہ کسی بھی ادبی متن کی دنیا میں داخلے کا راستہ ادبی مذاق کی معاونت کے بغیر کبھی کسی کو دکھائی نہیں دیتا اور ادب فہمی کی بنیادی شرطیں ادبی اصولوں اور نظریوں کے بجائے دراصل خود

خطبہ ''متن کی قرأت'' سیمینار، شعبۂ اردو، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، دسمبر ۲۰۰۶ء

تخلیقی ادب کی طرف سے ادب کے قاری پر عائد ہوتی ہیں۔ ادب کا قاری ادبی ذوق سے اگر عاری ہے تو تنقیدی اصول اور نظریات اس کے کسی کام نہیں آسکتے۔ نئی تاریخیت، کلاسیکیت، ترقی پسندی، جدیدیت اور مابعد جدیدیت کے سایے میں استوار کی جانے والی دیواریں دراصل کچھ خاص طرح کی فکری ترجیحات اور سماجی ضابطوں کی زمین پر اٹھائی گئی ہیں۔ ان کا تعلق ادب سے زیادہ سماجی علوم سے ہے۔ بیشتر صورتوں میں خیال یا نظریے کے کسی معینہ نظام سے غیر مشروط وابستگی، بالعموم جھوٹے پندار یا انا گزیدگی کا نتیجہ ہوتی ہے۔ جی چاہے تو اسے علم کے کاروبار میں Investment of Pride کی ایک شکل یا پھر ایک طرح کا داخلی جبر اور معذوری سمجھ لیجیے۔ غالب نے کیا عمدہ بات کہی تھی کہ "جتنی فرہنگیں اور جتنے فرہنگ طراز ہیں، یہ سب کتابیں اور یہ سب جامع مانند پیاز ہیں۔ تو بہ تو اور لباس در لباس، وہم در وہم اور قیاس در قیاس۔ پیاز کے چھلکے جس قدر اتارتے جاؤ گے، چھلکوں کا ڈھیر لگ جائے گا۔ مغز نہ پاؤ گے!" ظاہر ہے کہ ادب کے قاری کا اصل سروکار کسی ادب پارے کے مغز سے ہوتا ہے، چھلکے سے نہیں اور ادب پارے کے مغز کا معاملہ یہ ہے کہ خوش مذاق قاری کے لیے چھلکے اور مغز کی تفریق بے معنی ہوتی ہے اور یہاں بھی مسئلہ یہ ہے کہ "لفظ و معنی کے اختلاط میں" جسے اقبال نے "ارتباط جان و تن" سے تعبیر کیا ہے، سلگتے ہوئے شرارے اور اس کے پیراہن کو ہم ایک دوسرے سے الگ کر کے نہیں دیکھ سکتے۔

تخلیقیت کا تعلق بیشک ہمارے احساسات سے ہے لیکن شاعر ہو یا افسانہ نگار، مجرد خیال سے کسی کو مفر نہیں۔ فکر کی دنیا اور حواس و اعصاب کی دنیا میں ایک ناگزیر رشتہ بھی ہے۔ یہ رشتہ جانی ان جانی کئی سمتوں سے قائم ہوتا ہے لیکن شعر یا افسانے کی شکل اختیار کرنے کے بعد خیال صرف خیال نہیں رہ جاتا، تجربہ اور واردات بن جاتا ہے، ہمارے لیے ایک پیکر یا شبیہ میں منتقل ہو جاتا ہے۔ لہٰذا تخلیقیت اور تفلسف میں دوری اور بیگانگی، ہے بھی اور نہیں بھی ہے۔ بیشک، تخلیقی تجربے کی تشکیل میں ایک مبہم، بے نام، نیم فلسفیانہ تفکر کا کچھ نہ کچھ رول ضرور ہوتا ہے، اور میری نظر سے آج تک کوئی ایسی ادبی تخلیق نہیں گزری جو میرے لیے بامعنی بھی ہو اور خیال بندی یا غور و فکر کے عنصر سے یکسر خالی بھی ہو۔ لیکن میرے نزدیک ادب کی تعبیر و تفہیم کے عمل میں ادبی اور تنقیدی تصور سے بڑی رکاوٹ بھی کوئی نہیں۔ کسی تخلیقی متن، کسی نظم یا افسانے اور ادب کے نام پر افکار اور نظریات کا دم بھرنے والوں کو یہ حقیقت تسلیم کر لینی چاہیے۔ ہر اچھی اور توجہ کے لائق ٹھہرنے والی ادبی تخلیق ایک پر پیچ سچائی کی سطح پر اپنے پاؤں جماتی ہے اور ہمیں جمالیاتی تجربے کے ساتھ ساتھ ایک ایسے وسیع اور کثیر الجہات ذہنی تجربے کا شعور بھی بخشتی ہے جسے ٹکڑے ٹکڑے کر کے دیکھنا اور تقسیم کرنا ممکن نہیں ہے۔ اس کے واسطے سے ہم بہ قول

ہائیڈیگر ''ایک کھلی ہوئی دنیا میں آ جاتے ہیں۔ یہ دنیا دھرتی کے تمام باسیوں کو، سب جانداروں کو اور دیوتاؤں کو ایک مرکز پر یکجا کر دیتی ہے۔ سب کے سب ایک دوسرے کے لیے مانوس اور جانے پہچانے ہوتے ہیں۔'' یہ صورت حال ادب کے قاری پر کچھ ایسی ذمہ داریاں بھی عائد کرتی ہے جن کا سلسلہ بے روح اصولی اور تنقیدی مباحث یا ضابطوں سے آگے غیر رسمی اخلاقیات اور غیر مشروط انسان دوستی کے احساس و ادراک تک جاتا ہے اور اس سچائی کی شہادت دیتا ہے کہ ادب کا مطالعہ صرف بند ھے ٹکے تصورات کا اور صرف ادبی ہیئتوں کا مطالعہ نہیں ہے۔ ادب صرف متن نہیں ہے۔ تخلیقی تجربے کی حد زبان اور اسلوب اور مروجہ قواعد یا لفظی اور معنوی صنعتوں اور رعایتوں کے حدود کی پابند نہیں ہے۔ یہ ایک خود مختارانہ، جنوں آمیز اور پُر اسرار عمل ہے جس کا انکھوا صرف خارج کی زمین سے نہیں پھوٹتا۔ اس عمل کے دوران ہماری باطنی دنیا اور بیرونی دنیا کے ڈانڈے باہم اس طرح مل جاتے ہیں کہ ان میں تفریق کرنا ہمارے لیے ممکن نہیں رہ جاتا۔ ہم یہ تو جانتے ہیں کہ ہم نے اپنا ذہنی سفر کہاں سے شروع کیا تھا مگر یہ سفر کس موڑ یا مرحلے پر ختم ہوگا، ہمیں اس کی خبر نہیں ہوتی۔

اس معاملے میں مشرق کی ادبی روایت کا مزاج مغرب سے بہت الگ رہا ہے۔ ہندستانی ادبیات کی روایت کے ایک معروف مفسر اور ہندی ادیب (نرمل ورما) کا خیال ہے کہ مغربی ادب میں تخلیقی تجربے کو تفکر سے الگ کر کے دیکھنے کی روش ایک سوچے سمجھے تجزیاتی عمل کا نتیجہ بھی کہی جا سکتی ہے۔ اس مسئلے کا جائزہ لیتے ہوئے اپنے ایک مضمون (تخلیق میں سوچ کی سرگرمی) میں انھوں نے لکھا تھا:

> ''اس قسم کی خانہ بندی ہندستانی روایت کے لیے اجنبی تھی۔ اس لیے مہابھارت جیسے مہا کاویہ میں بھگوت گیتا جیسی فلسفیانہ سوچ کا شامل ہو جانا اتنا ہی فطری (اور بے ساختہ) ہے جتنا کہ اپنشدوں میں قصے کہانی کا ہونا۔ خود یورپ میں پندرھویں سولہویں صدی کے دوران، دانتے کی عظیم شعری تخلیق ڈیوائن کامیڈی عیسائی مذہب کے سیاق میں ایک مکمل اور ہمہ گیر فلسفۂ حیات مرتب کرتی ہے جس میں تفکر، مذہبی سوچ، وجدانی تجربے اور ذہنی مسائل الگ الگ سے نہیں بلکہ ایک غیر منقسم شاعرانہ تخلیق کے اندر سے اپنے آپ کو مربوط کرتے ہیں۔ (مغرب میں) غالباً گیٹے آخری یوروپین شاعرانہ شخصیت رکھنے والے انسان تھے، جنھوں نے زندگی کی سالم اکائی کو اپنے تخلیقی تجربے کی اساس بنایا تھا۔''

تخلیقی تجربے کی یہ سالمیت اور وحدت مشرق کے طرز احساس اور ہماری اپنی روایت سے، ہمارے ماضی اور حال سے ایک خاص طرح کی مطابقت رکھتی ہے۔ عسکری صاحب کا خیال تھا کہ اسی مطابقت میں ہماری تخلیقی سرشت کا اصل امتیاز اور ہماری انفرادیت کا رمز چھپا ہوا ہے۔

یہاں میں اپنی بات کی وضاحت کے لیے عسکری صاحب کے دو اقتباسات دوہرانا چاہتا ہوں۔ پہلا اقتباس اس طرح ہے:

''دنیا میں ادب و شعر کے متعلق سیکڑوں نظریے پیدا ہوئے ہیں اور ذوق شعری کی بھی سیکڑوں قسمیں ہیں۔ شاعروں نے بھی اپنے بارے میں طرح طرح کے دعوے کیے ہیں کوئی اپنے جذبات کی حقیقت بیان کرتا ہے، کوئی اپنے لاشعور کی حقیقت، کوئی خارجی کائنات کی حقیقت، کوئی حیاتی تجربے کی حقیقت پیش کرتا ہے، کوئی تخیلی تجربے کی، کوئی خالص جمالیاتی رشتوں کی، بہرحال سب دعووں میں ایک بات مشترک ہے..... حقیقت۔ یہ کوئی نہیں کہتا کہ میں جھوٹ بولتا ہوں۔''

اس کے بعد عسکری صاحب یہ بھی کہتے ہیں:

''مشرق کی بڑی تہذیبوں میں ہر قسم کے ثانوی اختلافات کے باوجود بنیادی طور سے حقیقت کا ایک واحد تصور ملتا ہے۔ یہاں حقیقت کے کئی درجے ہیں لیکن یہ سب درجے ایک بنیادی حقیقت کے اندر سے نکلے ہیں اور اسی کی بدولت وجود رکھتے ہیں۔ اس اعتبار سے ہم یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ دراصل حقیقت صرف وہی ایک ہے، باقی سب اس کے ظہور کی مختلف شکلیں ہیں۔''

——(مشرق اور مغرب کی آویزش (اردو ادب میں) ۱۹۶۰ء)

ان اقتباسات میں تخلیقی تجربے اور اظہار کی مشرقی روایت سے متعلق جن حقیقتوں کی نشاندہی کی گئی ہے، ان پر غور کیے بغیر، اس روایت کی تہہ سے ظہور کرنے والے کسی تخلیقی متن کی تعبیر گمراہ کن ہوگی۔ ایڈگر ایلین پو نے ''قطعیت کے فقدان'' کو بھی شاعرانہ موسیقی کا جزو اعظم اور اس کی پہچان کا بنیادی وسیلہ قرار دیا تھا۔ ادب میں تخلیقی اظہار و بیان کی تمام بامعنی شکلیں قطعیت کے اسی فقدان کی وجہ سے قاری کے لیے تفہیم و تعبیر کی بہت سی مشکلیں پیدا کرتی ہیں۔ ظاہر ہے کہ ان مشکلوں کو عبور کرنا یا انھیں حل کرنا، کسی بھی ایسے اصول نقد کے بس کی بات نہیں ہے جس کی اساس اختصاص پر قائم ہو اور جس کی تمام تگ و دو علم کے کسی ایک شعبے اور ادراک کے کسی ایک معین دائرے کی پابند ہو۔ پاؤنڈ کے کینٹوز پر اظہار خیال کرتے ہوئے ایلیٹ نے کہا تھا کہ اسے اس امر سے کبھی دلچسپی نہیں رہی کہ پاؤنڈ کے اس تخلیقی تجربے کی فکری اساس کیا ہے یا یہ کہ پاؤنڈ کیا کہہ رہا ہے بلکہ اس کے لیے اہم حقیقت یہ ہے کہ ''پاؤنڈ کیوں کر کہہ رہا ہے'' لیکن اس کے ساتھ ایلیٹ نے یہ معنی خیز اشارہ بھی کیا تھا کہ'' کیونکر کہہ رہا ہے'' سے دلچسپی لینے کا مطلب یہ نہیں کہ وہ کچھ بھی نہیں کہہ رہا ہے کیونکہ'' کچھ نہ کہنے کے طریقے دلچسپ نہیں ہوتے۔''

اب ظاہر ہے کہ جس ادبی روایت میں تخلیقی تجربے کی تشکیل اور تشخص کے حدود، حقیقت کے

اسالیب اور مضامین یا موضوعات ہر قسم کی فکری اور نظریاتی قطعیت سے یکسر آزاد ہوں، اس روایت میں تخلیقی اور ادبی متن کے مطالبات بھی آسانی کے ساتھ پہچان میں نہیں آئیں گے۔ چہ جائے کہ تنقید و تشریح کے کسی بندھے ٹکے ضابطے کے مطابق ان مطالبات کی ادائیگی کا حق ادا کر دیا جائے۔

پھر یہ بھی ہے کہ ہر طبیعی عمل کی طرح ہر تخلیقی تجربے کی بھی ایک اپنی مابعد الطبیعیات ہوتی ہے۔ لہٰذا تفہیم و تعبیر کی کوئی بھی سرگرمی تخلیقی متن کے تمام اوضاع اور عناصر کو اپنی گرفت میں لینے سے قاصر ہے۔ تنقید کا کوئی بھی تصور، اس میں چاہے جتنی گنجایش پیدا کر لی جائے، کبھی خود مکتفی نہیں ہو سکتا۔ حقیقت کی تلاش میں اسے بہر حال اپنی کھال سے باہر آنا ہوگا اور بھنور میں پھنسے ہوئے کسی شخص کی طرح، کنارے تک پہنچنے کے لیے، اپنے ہاتھ پیر ہر طرف چلانے ہوں گے۔ اسی کے ساتھ ساتھ ہمیں یہ سچائی بھی سامنے رکھنی چاہیے کہ جب ہم کسی ادبی متن کو پڑھتے ہیں تو وہ متن بھی ہمیں پڑھ رہا ہوتا ہے۔ تخلیقی متن، مصوری کے کسی شہ کار کی طرح ایک حساس اور زندہ مظہر ہوتا ہے۔ اپنے پڑھنے والے اور اپنے دیکھنے والے سے ان کا تعلق دو طرفہ ہوتا ہے۔ دونوں ایک دوسرے سے اثر لیتے ہیں، دونوں ایک دوسرے سے کلام کرتے ہیں اور ایک دوسرے کے وجود کی گرمی محسوس کرتے ہیں۔

اپنے موضوع اور مواد کے اعتبار سے مانوس ترین متن بھی اپنے کچھ مخصوص اوصاف رکھتا ہے اور اس کے کچھ تقاضے اپنے قاری سے ایک آزادانہ اور انفرادی ربط بھی قائم کر لیتے ہیں۔ موضوع اور مضمون کا اشتراک ایک متن کو کسی دوسرے متن کی نقلِ محض نہیں بننے دیتا۔ چنانچہ ایک متن کی تعبیر اس سے ملتے جلتے کسی دوسرے متن کے جائزے کی کاربن کاپی نہیں ہو سکتی۔ عمیق حنفی مرحوم کا خیال تھا اور اس خیال پر انھوں نے اپنی بے مثال کتاب ''شعر چیزے دیگر است'' میں تفصیلی بحث کی ہے کہ شاعری ادب کی ایک صنف سے زیادہ ایک قائم بالذات اور علاحدہ فن کی حیثیت رکھتی ہے۔ شاعری کا فن اپنی ترکیب کے لحاظ سے یگانہ اور یکتا ہے اور ادب فہمی کے عام اصولوں کی مدد سے شاعری کی مرموز کائنات کا احاطہ نہیں کیا جا سکتا۔ اس کے لیے ہمیں تصورات کا ایک الگ نظام ترتیب دینا ہوگا۔ شاعری اور موسیقی، شاعری اور مصوری، شاعری اور فکشن، شاعری اور ڈرامے کے جانے انجانے رشتوں کو سمجھنا ہوگا۔ تنقید کا کوئی بھی ایسا تصور جس کی جڑیں علم اور فکر کے کسی معیّن اور معلوم ضابطے میں پیوست ہوں، شعر کی تشریح اور تعبیر کا حق ادا نہیں کر سکتا۔ تنقید چاہے جتنی اونچائی تک جا پہنچے، ادب کی صداقت پر ہاتھ ڈالنے سے رہ جاتی ہے۔ یہ بھی کچھ معنوں میں ''فروغِ تجلی بسوزد پرم'' والا معاملہ ہے۔

لیکن ہمارے عہد کا المیہ یہ بھی ہے کہ تنقیدی اصولوں، مکاتب اور تصورات کی اندھی دوڑ

اور دراز دستی نے تخلیقی ادب کی سمت و رفتار پر طرح طرح بندشیں عائد کر دی ہیں۔ تنقید کی گرم بازاری نے تخلیقی ادب کو پس پشت ڈال دیا ہے اور بدقسمتی سے ادب کی دنیا میں تخلیق کی حیثیت ثانوی ہو کر رہ گئی ہے۔ جب کہ واقعہ یہ ہے کہ ہمارے تجربے میں آنے والا کوئی بھی تنقیدی تصور، کسی فن پارے کو ایک اکائی یا ایک وحدت یا ایک کل کے طور پر دیکھنے کی صلاحیت نہیں رکھتا۔

یہاں ان مسئلوں کی تفصیل میں جانے کا موقع نہیں ہے۔ لہٰذا میں اپنی گفتگو چند مختصر وضاحتوں پر ختم کرنا چاہوں گا۔ ہر زمانہ اپنی احتیاج اور اپنے مخصوص مزاج کے مطابق ادب کی تخلیق اور اس کے تجزیے کا بیڑا اٹھاتا ہے۔ ہمارے زمانے کے ادب کی پہچان بھی ہمارے زمانے نے متعین کی ہے، چنانچہ اس کی تفہیم کے لیے بھی ہمیں اپنے زمانے کے جذباتی، ذہنی اور اخلاقی سروکاروں سے مدد لینی ہوگی۔ اختصاص نے ہمارے عہد کے علوم کی جو بھی خدمت کی ہو، اس عہد کے انسانوں میں اختصاص کی وبا نے ادب اور آرٹ کے نقادوں کے لیے بہت سے لاینحل مسئلے پیدا کر دیے ہیں۔ ادب کی تفہیم اور تعبیر و تجزیے کے اصول یا ہمارے گرد و پیش کی دنیا کے اسرار کا احاطہ کرنے والی تھیوریز، گھوم پھر کر علم اور اختصاص کے دائرے میں داخل ہو جاتی ہیں۔ اس کھلی ڈلی سچائی تک پہنچنے کا ایک راستہ مجھے دریدا کے اس بیان میں بھی نظر آیا تھا کہ ''میں اپنے آپ کو صرف اپنی مادری زبان کے وسیلے سے پہچان سکتا ہوں!'' اپنی انفرادی روایت، اپنے اجتماعی ماضی اور اپنے موروثی، تہذیبی رابطوں اور رویّوں کی تفہیم اور تشخص کے بغیر، ہم اپنے احساسات پر وارد ہونے والے کسی تخلیقی متن یا تجربے کی تعبیر سے بھی عہدہ برآ نہیں ہو سکتے۔ شاید اسی لیے، اس عہد میں رونما ہونے والی اور تنقید کے بازار میں چلن اختیار کرنے والی ہر تھیوری، ہر شعبۂ علم، ہر فکری ضابطے کے فیضان کا اعتراف کرنے کے بعد بھی اس کے دائرے میں قدم رکھتے ہوئے مجھے وحشت ہوتی ہے۔ اس آشوب سے رہائی کی صورت مجھے کہیں نظر آتی ہے تو ایک ہمہ گیر تہذیبی اور بین العلومی نظام افکار میں۔ اس نظام کی تشکیل اور ترتیب کا فریضہ بھی ہر فرد اپنے اپنے حساب سے ادا کرتا ہے اور ہر شخص اپنی ایک بوطیقا آپ ہی وضع کرتا ہے۔ متن کی قرأت یا اس کا مطالعہ ایک باہمی دوطرفہ رابطے پر اصرار کرتا ہے جیسے دو زندہ صورتیں ایک دوسرے سے بات کرتی ہیں۔ پاؤنڈ نے غلط نہیں کہا تھا کہ ادبی متن، تجربہ گاہ میں میز پر بے حس و بے جان پڑی ہوئی سلائڈ تو نہیں ہے۔ ظاہر ہے کہ ادبی متن کبھی تنقیدی نظریوں اور اصولوں کا تختۂ مشق نہیں ہوتا۔

●●●

ولی اور اُن کا کلام

میرے سخن میں فکر سوں کر اے ولی نگاہ
ہر بیت مجھ غزل منیں ہے انتخاب کی

____ نظم اردو کا پہلا نوروز ہے۔ نفسِ ناطقہ کی روح یعنی شاعری عالم وجود میں آئی تھی مگر بچوں کی نیند پڑی سوتی تھی۔ ولی نے آ کر ایسی میٹھی آواز سے غزل خوانی شروع کی ہے کہ اس بچے نے ایک انگڑائی لے کر کروٹ لی اور اثر اُس کا دفعتاً حرارتِ برقی کی طرح دل میں دوڑ گیا۔

جب ان کا دیوان دلی پہنچا تو اشتیاق نے ادب کے ہاتھوں پر لیا۔ قدر دانی نے غور کی آنکھوں سے دیکھا۔ لذت نے زبان سے پڑھا۔ گیت موقوف ہو گئے۔ قوال معرفت کی محفلوں میں انھیں کی غزلیں گانے بجانے لگے۔ اربابِ نشاط یاروں کو سنانے لگے۔ جو طبیعت موزوں رکھتے تھے انھیں دیوان بنانے کا شوق ہوا____

(محمد حسین آزاد: آبِ حیات)

(۱)

ولی اور ان کے دیوان سے گزرنا صرف اپنے ماضی میں ہی نہیں بلکہ اُس تہذیب میں سفر کرنا ہے جو اردو زبان کی ادبی و تہذیبی روایت کا بنیادی حوالہ ہے۔ یہی روایت اردو شعر و ادب کی تاریخ کا پس منظر ہے اور اس رنگا رنگ ثقافتی تماشے کو عقبی پردہ مہیا کرتی ہے جس کے بغیر اردو کا تشخص اور مزاج متعین نہیں ہوتا۔ اسی پہچان نے اردو کو بہ حیثیت ایک زبان کے اور اردو کی ادبی روایت کو بہ طور ایک

دیوان ولی نسخۂ گجرات ۲۰۰۲ء کا مقدمہ (زیرِ طبع)

تہذیبی علامیے کے، اُس کے حقیقی امتیاز سے روشناس کرایا۔

امیر خسرو (۱۲۵۳ء تا ۱۳۲۵ء) سے لے کر ولی (۱۶۶۸ء تا ۱۷۰۷ء) تک، ہماری اجتماعی زندگی کے تقریباً ساڑھے تین سو سال، اس اعتبار سے بہت اہم ہیں کہ اس دوران میں ہند اسلامی تہذیب اور اردو زبان سے وابستہ جو منظر نامہ مرتب ہوا تھا، اس کی روح بعد کے زمانوں کی بہ نسبت بہت مختلف تھی۔ ولی سے پہلے دکنی ادب کی پوری تاریخ اور دلّی میں ولی کی آمد تک شمالی ہندستان میں رونما ہونے والی اور ارتقا کے ایک تدریجی سلسلے سے گزرنے والی اجتماعی تہذیب، اپنا ایک مخصوص مزاج رکھتی تھی۔ تاریخ و تہذیب کے اس دلچسپ تماشے کا مرکز و محور اس کی ہندستانیت تھی، ایک ارضی اور مقامی عنصر، جسے مشترکہ تاریخ کے ساتھ ساتھ ایک مشترکہ طبیعی اور جغرافیائی قدر نے فروغ دیا تھا۔

ایسا نہیں کہ بعد کے ادوار میں ارضیت اور مقامیت کا یہ عنصر، جسے ہندستانی ادبیات کی حالیہ تاریخ میں 'دیسی پن' یا Nativism کے ایک باضابطہ میلان کا محرک قرار دیا گیا، ولی کے بعد معدوم ہو گیا ہو۔ ہماری ادبی روایت سے یہ عنصر غائب تو نہیں ہوا لیکن رفتہ رفتہ اس کے استحکام اور دائرۂ اثر میں تخفیف ہوتی گئی۔ شاید اسی لیے، اٹھارہویں صدی کے نصف آخر اور انیسویں صدی کے سایے میں نمو پذیر ہونے والی ادبی روایت ہمیں اُس روایت سے، بہر حال، الگ دکھائی دیتی ہے جو تیرہویں صدی سے اٹھارہویں صدی تک کے زمانے میں تعمیر کی گئی تھی۔

ولی کے سیاق میں، ہمیں کبھی اس مسئلے پر بھی غور کرنا چاہیے کہ ہندی زبان و ادب کی روایت کے جائزے میں، امیر خسرو سے لے کر دکنی دور تک کی تاریخ کا قصہ تو ساتھ ساتھ چلتا ہے، مگر پھر اس کے بعد، ہندی والوں اور اردو والوں کا راستہ ایک دوسرے سے بالکل الگ اور مختلف کیوں ہو جاتا ہے؟ رشتوں کی یہ زنجیر ٹوٹی کیوں، اور اس زنجیر کے ٹوٹنے سے ہماری اپنی ادبی روایت میں نفع اور نقصان کا تناسب کیا ہے؟ اس سلسلے میں ایک واقعہ، جس کے راوی انتظار حسین ہیں، اس کا ذکر یہاں شاید غیر مناسب نہ ہوگا۔ انتظار صاحب نے بتایا کہ پاکستان کے مشہور و ممتاز سماجی کارکن اور دانشور، اختر حمید خاں مرحوم نے (جنھیں میاں نواز شریف کے دور میں موت کی سزا کا اہل قرار دیا گیا تھا) ان سے کہا کہ ''ہماری شعری اور لسانی روایت میں، کبیر اور تلسی داس کا کوئی ہم سر نہیں ہے'' گویا کہ امیر خسرو، ملک محمد جائسی، کبیر اور تلسی داس کا تعلق جس قدر ہندی کی ادبی روایت سے ہے، اتنا ہی اردو سے ہے— یہ ایک مشترکہ وراثت ہے، جو وقت کے ساتھ ساتھ سمٹتی گئی اور تقسیم ہوتی گئی۔ بالآخر اسے ہندی اور اردو کے دو الگ الگ خانوں میں رکھ دیا گیا۔ یہ ایک پیچیدہ گتھی ہے اور اسے سلجھانا آسان نہیں ہے۔ یہ فیصلہ رسم

خط کی بنیاد پر بھی نہیں کیا جا سکتا۔ ہندی سے منسوب کی جانے والی کئی کتابوں کے متن اردو رسم خط میں موجود ہیں۔ بہت دنوں تک ہندی اور اردو کے لکھنے والوں میں نہ تو ان کے عقیدے کی بنیاد پر تفریق کی گئی، نہ اس رسم خط کی بنیاد پر جسے انھوں نے اپنی ضرورتِ اظہار کے تحت اختیار کیا تھا۔ اس ضمن میں ہندی والوں کا رویہ نسبتاً زیادہ کشادہ اور لچک دار رہا۔ دکن کی پوری روایت، امیر خسرو، ملا داؤد، ملک محمد جائسی، عبدالرحیم خان خاناں، کبیر، تلسی، اور میرا بائی ـــــ یہ سب کے سب ہندی کی ادبی اور لسانی تاریخ کا حصہ ہیں۔ اردو والے، اردو زبان کی شائستگی اور اشرافیت کے ایک مصنوعی تصور کے نشے سے نکلتے ہی نہیں۔ دکنی دور سے قطع نظر، بہت سے اردو والوں نے تو نظیر اکبرآبادی تک کو بہت مشکل سے قبول کیا۔ اور خاصے پڑھے لکھے اہل اردو آج بھی اردو کے ادبی اور علمی اسلوب میں ہندی الاصل لفظوں کے استعمال پر معترض ہوتے ہیں۔

اس پس منظر میں، ولی کی زبان اور ان کے کلام کی بابت، عرصۂ دراز تک، بعض اردو والوں میں جو تعصبات رائج رہے ان پر ہمیں حیران نہ ہونا چاہیے۔ ولی اردو کی اس روایت سے منسلک ہیں جس پر ہندستان کے طبیعی، جغرافیائی اور معاشرتی ماحول کا اثر بہت گہرا تھا، اور جس میں اصلاحِ زبان کے نام پر، یا اردو کی لسانی برتری کے مفروضے کے تحت، کسی قسم کی مزاحمت کے آثار ناپید تھے۔ اردو والوں نے اپنا دامن وسیع کر رکھا تھا اور ہندستانیت کے حوالوں کو اپنے فطری اظہار کے عین مطابق پاتے تھے۔ یہ اردو کی بنیادی روایت تھی جو اپنی زمین سے لگ کر چلتی تھی۔ اردو نثر و نظم کے دکنی دور کے بعد، نظیر اکبرآبادی، میر تقی میر کی شاعری، میر امن اور غالب کی نثر ـــــ سب میں اس روایت کے رنگ موجود ہیں، کہیں کم، کہیں زیادہ۔ ایسا نہیں کہ تاریخ کے کسی خاص مرحلے میں اس روایت نے دم توڑ دیا ہو۔ عظمت اللہ خاں، آرزو لکھنوی سے لے کر خواجہ حسن نظامی کی نثر اور میرا جی کی نظم تک اس روایت کے جادو اور اس کی گرم مہک کو دیکھا اور محسوس کیا جا سکتا ہے۔ اردو نثر و نظم کے کچھ لکھنے والے اب بھی اسے سینے سے لگائے ہوئے ہیں اور اپنی ذہنی و تخلیقی ضرورتوں کے مطابق اس سے کام لیتے رہتے ہیں۔ اور کچھ نہیں تو کم سے کم اردو کے بنیادی مزاج، اس کے تاریخی کردار کی حفاظت اور اردو کی بقا کے لیے یہ سلسلہ نہ صرف یہ کہ قائم رہنا چاہیے، ہمیں اس کے حلقۂ اثر کو وسیع کرنے اور اس روایت کو ترقی دینے کی تدبیریں کرنی چاہئیں۔ وہ لوگ جو اس روایت پر روک لگانا چاہتے ہیں، اردو کے دوست نہیں کہے جا سکتے۔

(۲)

لیکن، ظاہر ہے کہ یہ اردو کی روایت کا ایک رنگ ہے، اس خوش خرام دریا کی بس ایک لہر۔ ہر زندہ

اور ترقی پذیر زبان کی طرح اردو میں بھی اظہار کے کئی سانچوں اور اسالیب کا ایک ساتھ چلن رہا ہے۔ ولی کے پورے شعری سرمایے پر نظر ڈالی جائے تو صاف ظاہر ہوتا ہے کہ وہ کسی ایک معینہ اسلوب کے شاعر نہیں ہیں۔ ان کا ذخیرۂ الفاظ بھی بہت وسیع ہے۔ اس میں سے کبھی کچھ چنتے ہیں، کبھی کچھ اور۔ ایک لیک کے پابند نہیں ہیں۔ ظاہر ہے کہ شعری تجربہ، موضوع، فکر اپنے اظہار کا طریق اور آہنگ خود چنتے ہیں۔ ولی نے اپنے آپ کو نہ تو کسی ایک موضوع تک محدود رکھا، نہ بیان و اظہار کے ایک اسلوب تک۔ زبان و بیان کے سلسلے میں یہی رویہ معقول کہا جا سکتا ہے اور اردو کے جن شعرا نے ہندی رنگ کے انتخاب اور استعمال کے معاملے میں اس رویے کی رہبری قبول کی ہے، دراصل انھی کو اپنے تجربۂ اظہار میں کامیابی ملی ہے۔ مصنوعی طریقے سے، زور زبردستی کے نتیجے میں زبان و بیان کی کسی ایک روش کو اختیار کرنے کا نتیجہ نہ تو شاعر کے حق میں سودمند ہو سکتا ہے، نہ شاعری کے حق میں۔ مثال کے طور پر، ذرا دیر کے لیے، ولی سے الگ ہو کر مختلف ادوار میں ہندی رنگ اختیار کرنے والے شعرا کی کارکردگی پر نظر ڈالی جائے تو ایک دلچسپ صورت حال سامنے آتی ہے۔ دکنی شعرا کے یہاں تو خیر بیان اور زبان کے معاملے میں انتخاب سے زیادہ دباؤ، معاشرتی اور لسانی مزاج اور ماحول کے جبر کا تھا لیکن بعد کے شعرا میں نظیر اکبرآبادی سے لے کر ہمارے اپنے عہد تک، وہ تمام لوگ جنھوں نے ہندی اسالیب کو برتا اور شعروں کی تعمیر میں ہندی لفظوں کو ترجیح دی، ہمیشہ یکساں طور پر کامیاب نہیں ہوئے۔ رہی ہندی الاصل الفاظ سے رغبت اور ہندستانیت یا مقامیت یا ارضیت کے عناصر سے شغف، تو اس کا اظہار اردو شاعروں اور ادیبوں نے کم و بیش ہر عہد میں کیا ہے۔ میر اور نظیر سے لے کر عظمت اللہ خاں (سریلے بول)، آرزو لکھنوی (سریلی بانسری)، میراجی، ابن انشا، ناصر کاظمی (''پہلی بارش'' کی غزلوں میں بالخصوص گرچہ ''برگ نے'' اور ''دیوان'' میں بھی ہندی آہنگ اور ذائقے کا اظہار کچھ غزلوں میں ہوا ہے)، مجید امجد، ناصر شہزاد، فہمیدہ ریاض، اسد محمد خاں، عشرت آفریں اور چھوٹے بڑے بہت سے شعر کہنے والوں نے ہندی پنگل، ہندی گیتوں کی زبان، مقامی اور دیسی ذخیرۂ الفاظ، دیسی اصناف سخن سے گہرا اثر قبول کیا ہے۔ یہاں ان شاعروں کا ذکر نہیں جنھوں نے ان اثرات کی نشان دہی صرف دوہوں اور گیتوں کے ذریعے کی ہے۔ نظموں، غزلوں، حتیٰ کہ مرثیوں اور مثنویوں میں بھی ہندی ذخیرۂ الفاظ اور ہندی اسالیب اظہار سے مدد کئی شاعروں نے ترجیحی بنیادوں پر لی ہے۔ علامہ تاجور نجیب آبادی نے تو اردو شاعروں کو یہ مشورہ کھلے لفظوں میں دیا تھا کہ وہ اپنی شاعری کا رخ دجلہ اور فرات کے بجائے گنگا جمنا کی طرف موڑیں۔ ڈاکٹر گیان چند جین نے اپنی فکر انگیز (اسی کے ساتھ ساتھ بہت متنازعہ) کتاب: ''ایک بھاشا، دو لکھاوٹ، دو

ادب'' (اشاعت دہلی، ۲۰۰۵ء) میں یہ سوال انتہائی شدومد کے ساتھ اٹھایا ہے، کہیں جذباتی انداز میں، کہیں منطقی اور معروضی طور پر۔ انھوں نے ناصر شہزاد کے مجموعے ''چاندنی کی پتیاں'' کا تذکرہ ایک رول ماڈل کے طور پر کیا ہے۔ ایک اور دلچسپ مثال جین صاحب نے غالب کے سو شعروں کے اودھی روپ کی دی ہے۔ ڈاکٹر نورالحسن ہاشمی کی یہ کتاب، ایوانِ غالب دہلی سے شائع کی جا چکی ہے۔ یہاں یہ عرض کرنا ضروری ہے کہ اظہار و بیان اور زبان و الفاظ کے معاملے میں آنکھیں بند کر کے کوئی حکم نافذ نہیں کیا جا سکتا۔ ہر شعری تجربہ اور تخلیقی احساس، ایک خاص لسانی ہیئت اور پیکر کا متقاضی ہوتا ہے۔ یہ ہیئت ہندی آمیز بھی ہو سکتی ہے، فارسی آمیز بھی، اور ایک ساتھ دونوں کا آمیزہ بھی۔ نورالحسن ہاشمی مرحوم نے غالب کے شعروں کو جس طرح اودھی دوہوں میں منتقل کیا ہے، اس سے شعر کا کچھ مفہوم اور مطلب تو بے شک ایک نئے روپ رنگ کے ساتھ سامنے آیا ہے، لیکن غالب یکسر غائب ہو گئے ہیں۔ غالب کا طرزِ احساس، ان کی مخصوص بصیرت، ان کا شعور اپنا ایک علاحدہ ثقافتی اور فکری و لسانی پس منظر رکھتے ہیں، جو دوہوں کی زبان سے قطعاً ہم آہنگ نہیں ہو سکا ہے۔ لگتا ہے کہ غالب کی فکر میں گندھے ہوئے عظمت و جلال اور انھیں ایک خاص پہچان بخشنے والے حسن اور آہنگ کے تمام عناصر ان سے چھین لیے گئے ہیں۔ یہ نقص ترجمے کا نہیں، رویے اور اندازِ نظر اور بصیرت کا ہے۔ اسی طرح ناصر شہزاد کی گیت نما غزلیں (''چاندنی کی پتیاں'' جس کی داد انتظار حسین نے بھی دی ہے)، شاعری کے لحاظ سے بہت کمزور اور مرجھائی ہوئی، بے رونق و رنگ غزلیں ہیں۔ لفظ کھینچ کھانچ کر استعمال کیے جائیں، مصنوعی قسم کی ترکیبیں شعروں میں ٹھونس ٹھانس کر استعمال کی جائیں اور کسی فطری مطالبے کی جگہ صرف اوپری تقاضے اور آورد کے تحت ایک خاص انداز اختیار کیا جائے تو ظاہر ہے کہ اس کا تاثر بناوٹی ہوگا۔ ''چاندنی کی پتیاں'' میں یہ عیب نمایاں ہے۔ اس کے برعکس، میر صاحب کے بہت سے شعروں میں، نظیر اکبرآبادی کی بعض نظموں میں، میراجی کے تقریباً پورے کلام میں، فراق، ناصر کاظمی، ابن انشا، احمد مشتاق کی متعدد غزلوں میں، یا نثر کے حساب سے دیکھا جائے تو میر امن کی 'باغ و بہار' اور غالب کے بعض خطوں میں ہندی بھاشا کا جادوئی رنگ ترنگ، لہجہ اور مزہ اپنے عروج پر نظر آتا ہے۔

(۳)

منجملہ کئی اور باتوں کے، یہ بات بھی ہمارے لیے خاص اہمیت رکھتی ہے کہ ولی نے زبان و بیان، اظہار اور ذخیرۂ الفاظ کی سطح پر بھی، اپنے بعد آنے والے شاعروں کو ایک راستہ دکھایا۔ اردو میں اصلاحِ زبان کی تحریکوں سے کچھ شاعروں نے جو بھی فیض اٹھایا ہے، ان سے اردو کو نقصان جو پہنچا اسے سمجھنا

ضروری ہے۔ اصلاحِ زبان کی کوشش، بعض اعتبارات سے اردو کو عوامی زبان بننے سے روکنے کی کوشش بھی تھی۔ ایک ایسی موہنی زبان جس نے اپنے دروازے ہر طرف سے کھلے رکھے اور ایک ساتھ کئی دیسی بدیسی زبانوں سے فائدہ اٹھایا، ایک ایسی ہمہ گیر اور وسیع المشرب زبان جو بازار سے دربار اور خانقاہ تک طرح طرح کے اثرات جذب کر لینے پر قادر رہی ہو اور جس کے لسانی اور جمالیاتی کردار کی تعمیر میں ایک ساتھ کئی تہذیبوں نے حصہ لیا ہو، اس زبان کے گرد اصلاح و ترقی کے نام پر ایک حصار کھینچ دینا بہت نامعقول بات تھی۔ اس سے اردو کی عوامی سطح بُری طرح متاثر و معتوب ہوئی۔ بہت سے تجربوں، خیالوں اور احساسات کا دروازہ اردو پر بند ہو گیا۔ ایک تصنع آمیز بلکہ جھوٹی اشرافیت کے تصور نے اردو کو اس کے اصل منصب اور مزاج سے دور کر دیا۔ زبان، اور وہ بھی اردو جیسی جیتی جاگتی حقیقتوں اور زندگی سے مالا مال زبان کی امتزاجی سرشت کو غلط ٹھہرانا، تاریخ کے دھارے کو پلٹ دینے کی غیر انسانی کوشش تھی۔ یہ کوشش ناکام جو ہوئی تو اسی لیے کہ اردو کا خزانہ عوامی بول چال کی زبان، محاوروں اور کہاوتوں سے ہمیشہ مالا مال رہا ہے۔ یہ اردو کا بنیادی مزاج رہا ہے جس پر روک لگانے کی کوشش انتہائی بے توفیقی کی بات ہے۔

ولی تک اردو کی جو لسانی اور ادبی روایت پہنچی تھی اس کا مجموعی خاکہ ایک ملی جلی معاشرت اور ایک مشترکہ ادبی و لسانی کلچر کا پروردہ تھا۔ امیر خسرو سے لے کر سرزمینِ دکن سے اٹھنے والے ولی کے پیش رو شاعروں اور نثر نگاروں تک، اس روایت کی تشکیل جن تہذیبی تصورات، اقدار اور اسالیبِ زیست کے ہاتھوں ہوئی تھی، ان کی بنیادیں بہت مستحکم تھیں۔ ولی کا کارنامہ یہ ہے کہ انھوں نے تراش خراش کے بعد اپنی ہنرمندی کے ذریعے زبان کے اس خاکے کو اور زیادہ پُرکشش بنایا۔ لوک روایت یا اردو کے عوامی مزاج کا وہ نقشہ جو امیر خسرو سے لے کر عہدِ ولی تک کے دکنی ادیبوں اور شاعروں کی روشن نظری کا مرہونِ منت تھا، ولی نے اسی نقشے کو اپنے سامنے رکھا اور اس کے تقاضوں کو پہلے سے زیادہ وسعت اور گہرائی کے ساتھ سمجھنے کی کوشش کی۔ ولی کی شاعری، جو شمال و جنوب کے مختلف علاقوں تک جنگل کی آگ کی طرح پھیل گئی اور اعلا و ادنا کے دلوں میں ایک ساتھ گھر کرتی گئی، تو اسی لیے کہ یہ زبان تہذیبی روشن خیالی اور رواداری کی قدروں کا آئینہ تھی۔ اسے اپنے ماحول اور اپنے زمانے کے معاشرتی مزاج کی تائید حاصل تھی۔ اس سے بے تعصبی اور عوام دوستی کے ان تصورات کی تصدیق ہوتی تھی جنھوں نے اردو اور اس کو پس منظر مہیا کرنے والی زمین میں اٹوٹ رشتے قائم کیے تھے۔ ولی نے جس شعری لسانیات کی داغ بیل ڈالی وہ ان سے پہلے کے دکنی شعرا کے اقدامات سے آگے کی چیز تھی۔ کسی طرح کے لسانی ابتذال سے سمجھوتہ کیے بغیر، ولی نے اردو کی شایستہ بیانی اور ستھرے پن کا طلسم برقرار رکھتے ہوئے،

اسے زبان کی عوامی سطح سے قربت اور یگانگت کا راستہ دکھایا۔ مگر واقعہ یہ ہے کہ یہ زبان کی صرف عوامی سطح نہیں تھی بلکہ عوام اور خواص کی بولی اور محاورے کے فرق کو مٹانے والی، دونوں کو ایک ساتھ سمیٹنے والی زبان تھی۔ ولی کے شعور کی ارضیت اور اس کے طبیعی مناسبات نے ایک ایسے لسانی کلچر کو فروغ دیا جو عوام و خواص دونوں کا ایک ساتھ احاطہ کرتا ہے۔ مسلمات یا زبان کے Established Norms کو نقصان پہنچائے بغیر ولی نے اردو کو بیک وقت کئی سطحوں اور طبقوں کی زندگی کا ترجمان بنایا۔ اردو کے لسانی ارتقا اور ادبی تاریخ کے طلبہ کو ہی نہیں 'علما' کو بھی اس واقعے پر دھیان دینا چاہیے اور اس حقیقت کا تجزیہ کرنا چاہیے کہ اصلاحِ زبان سے متعلق میلانات کی نمایندگی اچھے اور فطری شعرا کے بجائے صرف وہ لوگ کیوں کرتے ہیں جو زبان و بیان پر استادانہ گرفت تو رکھتے تھے لیکن جن کا سینہ سچی تخلیقیت کے اسرار سے خالی تھا۔ نیر مسعود نے انیس کے سوانح میں ناسخ کی بابت انیس کا ایک جملہ نقل کیا ہے کہ ''ذی علم آدمی تھے مگر سینے میں خاک اڑتی تھی!'' کچھ لوگوں نے اصلاحِ زبان کی تحریک کو ایک طرح کی سخت گیر اور بنیاد پرستانہ سرگرمی کا نام دیا ہے۔ ظاہر ہے کہ ولی کی نرم خوئی، اور روشن ضمیری اس طرح کی سختی اور تنگ ذہنی کی متحمل نہیں ہو سکتی تھی۔

(۴)

ڈاکٹر نورالحسن ہاشمی نے اپنے مرتبہ 'کلیاتِ ولی' میں ڈاکٹر عبدالستار صدیقی کا ایک مضمون 'ولی کی زبان' نقل کیا ہے (بحوالہ 'کلیاتِ ولی' مرتبہ نورالحسن ہاشمی، لکھنؤ ۱۹۸۹ء) صدیقی صاحب نے زبان کی تبدیلی کے عمل اور دکنی (یا زبانِ دکن) کے ارتقا کی مختلف صورتوں اور مدارج کا جائزہ لینے کے بعد ولی کے پیش رووں کی قائم کردہ روایت کے پس منظر میں، ان کی زبان کے محاسن، امتیازات اور عناصرِ ترکیبی سے متعلق مباحث کا احاطہ، اس مضمون میں بہت خوبی کے ساتھ کیا ہے۔ حسب ذیل اقتباس اس ضمن میں خاص اہمیت رکھتا ہے۔ لکھتے ہیں:

> ''دسویں صدی ہجری کے آخر تک دکن میں ہندستانی زبان کی دو صورتیں ہو گئی تھیں، ایک وہ جو دولت آباد کے علاقے سے باہر دکن کے دراوڑی علاقوں میں رائج تھی اور جسے دلّی کی زبان کے ساتھ تعلقات کو تازہ کرنے کے موقعے بہت کم ملے اور جس میں ایک طرف گول کنڈے کے قطب شاہیوں اور دوسری طرف صوفیوں نے ایک خاص دکنی ادب پیدا کر دیا تھا۔ دوسری صورت زبان کی وہ صورت تھی جو دولت آباد اور اس کے نواح میں رائج تھی۔ گیارہویں صدی کے آغاز میں مغلوں نے دکن کا رخ کیا اور اس کا اثر تیزی سے بڑھتا گیا۔ انھوں نے بھی اپنا مرکز دولت آباد ہی کو بنایا اور اورنگ

زیب نے دولت آباد سے چند میل ہٹ کر اورنگ آباد بسایا۔ شاہجہاں اور اورنگ زیب نے زمانے میں لوگ دلّی سے جوق جوق اورنگ آباد آئے اور اپنے ساتھ دلّی کی اردوئے معلّی لائے، جس نے دولت آبادی علاقے کی زبان کو تازگی بخشی اور دلی کی نئی زبان کو اورنگ آبادیوں نے شوق سے اختیار کیا، جس پر وہ آج تک فخر کرتے ہیں۔ یہی وہ زبان ہے جسے ہم ولی کے کلام میں پاتے ہیں، اور سوا چند بہت خفیف اختلافات کے، یہ وہی زبان ہے جو ولی کے زمانے میں دلّی میں بولی جاتی تھی، یہی وجہ ہے کہ جب اس کا دیوان دلّی پہنچا تو دلّی والوں نے اسے سر آنکھوں پر رکھا، شاعروں نے اس کی غزلوں پر غزلیں کہیں، اور زبان دانوں نے اس کے کلام کو سند پکڑا۔ اگر اُس کے دیوان میں کہیں دو چار لفظ دلّی کی اُس وقت کی زبان سے مختلف پائے ہوں گے تو ان کو چاہے شاعر کا اختراع جانا ہو، چاہے اس کی زبان کا پرانا پن یا دکنیت، پر اُسے عیب نہیں مانا۔ آج بھی، کہ دلّی کا تعلق چھوٹے ڈیڑھ دو سو برس ہو چکے، اورنگ آباد کی زبان کو دلّی کی زبان سے بہت مناسبت باقی ہے اور دکن کے اور حصوں کی زبانوں سے وہ الگ دکھائی دیتی ہے۔ اس لیے زیادہ صحیح ہوگا کہ ہم ولی کی زبان کو ''اورنگابادی'' کہیں۔ دکن کے باقی حصے میں اب سے ڈیڑھ سو برس پہلے تک جو زبان رائج تھی اور جو اب بھی بولی جاتی ہے، اسے ''دکنی'' یا ''دکھنی'' کہنا نادرست نہ ہوگا۔''

یہ مضمون پہلی بار ۱۹۴۶ء میں پروفیسر نورالحسن ہاشمی کے مرتب کردہ 'کلیات ولی' کے دیباچے کے طور پر شائع ہوا تھا۔ جب سے اب تک ولی کی زبان کے سلسلے میں بہت طرح کی رائیں سامنے آ چکی ہیں۔ کچھ تعصبات کا اظہار بھی کیا گیا ہے۔ مثال کے طور پر حبیب الرحمٰن صدیقی مرحوم کے 'مکاتیب حبیب' میں (اس کتاب کا ایک نسخہ مجھے حبیب صاحب کے لائق فرزند پروفیسر ذکا صدیقی مرحوم نے عنایت فرمایا تھا) اس قسم کے جملے بھی ملتے ہیں کہ ''ولی کو بہت boost کیا گیا ہے، اسے debunk کرنا ہے'' یا یہ کہ ''ولی نے دلّی میں آ کر اردو سیکھی، نہ کہ یہاں والوں کو سکھائی'' وغیرہ۔ ایسے شہر یا علاقے جو سیاسی یا معاشرتی اقتدار کی راہ سے ہوتے ہوئے رفتہ رفتہ لسانی مراکز کا درجہ بھی پا جاتے ہیں، وہاں خودکار طریقے سے ایک احساسِ برتری بھی پیدا ہو جاتا ہے۔ چنانچہ دکنی اردو، یا پنجابی اردو یا ہندستان (پاکستان) کے مختلف علاقوں کی اردو کو دلّی اور لکھنؤ کی اردو سے کم تر گرداننا بھی ایک نفسیاتی مجبوری کا اظہار یا ایک طرح کا کامپلکس (Complex) ہے۔ انیسویں صدی کے اواخر سے اردو نثر و نظم کی بیشتر تخلیقی صنفوں کی کمان پنجاب کے ہاتھوں میں ہے اور اب لاہور، دلّی اور لکھنؤ سے آگے ہے۔۔ ولی کے سیاق میں حبیب الرحمٰن صدیقی صاحب نے جو کچھ کہا اسے بس ایک جذباتی ترجیح پر محمول کیا جانا چاہیے،

اور کچھ نہیں۔ولی کی زبان ایک گہرے تہذیبی تجربے کی ترجمان ہے۔اس میں اردو کے وہ تمام شیڈس ملتے ہیں جو عہدِ وسطیٰ کی تاریخ کے مختلف ادوار میں مسلمانوں کی تہذیبی اور معاشرتی زندگی کے بدلتے ہوئے منطقوں کی پہچان کراتے ہیں۔دکن یا جنوبی ہند کے مسلمانوں کی زندگی جس پر دراوڑی تہذیب کا گہرا سایہ تھا،اس کے بعد تیرہویں اور چودھویں صدی کے شمالی ہندستان میں روزمرہ زندگی کے وہ اسالیب اور آداب جو امیر خسرو اور بھکتی دور کے ہندی بھاشی مسلمان شعرا کے یہاں رونما ہوئے ، پھر دربار، بازار اور خانقاہ کی تثلیث کے مختلف زاویوں سے منسلک اور ان کی باہمی آمیزش کے نتیجے میں نمودار ہونے والی ثقافتِ ولی کی زبان ایک ساتھ کئی سطحیں رکھتی ہے اور اپنے آپ کو ایک سے زیادہ روپوں میں ظاہر کرتی ہے۔'اردو کا ابتدائی زمانہ' میں شمس الرحمٰن فاروقی نے بجا اور درست بات کہی ہے کہ:

> (ولی نے) قطعی طور پر، اور ہمیشہ کے لیے، ثابت کر دیا کہ گجری اور دکنی کی طرح ہندی/ ریختہ میں بھی بڑی شاعری کی صلاحیت ہے ـــــ ان کا دوسرا بڑا کارنامہ یہ تھا کہ انھوں نے اردو کے شعرا کو ایک نئی شعریات کے احساس اور وجود سے آشنا کیا۔اس شعریات میں سنسکرت، سبکِ ہندی اور دکنی، تینوں کے دھارے آکر ملتے ہیں:

راہِ مضمونِ تازہ بند نہیں
تا قیامت کھلا ہے بابِ سخن

جلوہ پیرا ہو شاہدِ معنی
تا زباں سوں اٹھے نقابِ سخن

ہے سخن جگ منیں عدیم المثل
جز سخن نیں دوجا جوابِ سخن

لفظِ رنگیں ہے مطلعِ رنگیں
نورِ معنی ہے آفتابِ سخن

(۵)

میر صاحب کا شعر ہے:

خوگر نہیں کچھ یوں ہی ہم ریختہ گوئی کے
معشوق جو تھا اپنا باشندہ دکن کا تھا

گویا کہ دتی کی زبان اور شاعری نے جس شخص کے واسطے سے اپنے درجۂ کمال تک رسائی پائی، وہ تو ولی کے ہنر کا معترف ہے لیکن بہتوں کے لیے اب بھی ولی کی زبان اور محاورہ غیر مستند ہے۔ سید صفیر بلگرامی نے (تذکرۂ جلوۂ خضر میں) ولی کی زبان کو اس کے تنوع کے پیش نظر الگ الگ کر کے دیکھا ہے اور اسے تین حصوں میں تقسیم کیا ہے ——

۱۔ وہ زبان جو اپنے زمانے کی نا قابل ترمیم نمایندگی کرتی ہے اور جسے تبدیل نہیں کیا جا سکتا۔

۲۔ وہ زبان جو ادنا تغیر سے موجودہ زبان بن سکتی ہے۔

۳۔ وہ زبان جو آج کل کی مروجہ زبان سے مختلف نہیں ہے۔

(بحوالہ: پروفیسر نورالحسن ہاشمی: ولی ایک مونوگراف، اشاعت ساہتیہ اکادمی، دہلی ۱۹۹۰ء)

اس طرح، ولی کے کلام میں لسانی رنگارنگی اور تنوع کی ایک انتہائی غیر معمولی اور حیران کن فضا کی بنیاد پر، یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ ولی اردو کے پہلے شاعر تھے، جنھوں نے زبان کے مختلف اسالیب، رنگوں اور ذائقوں کی مدد سے، نئے اور پرانے، آزمودہ اور نو ایجاد پیرایۂ اظہار کا ایک ایسا منظر یہ ترتیب دیا جس کی مثال ہمیں ان سے پہلے نہیں ملتی۔ زبان کی سطح پر ولی کی شاعری دتی اور دکن کے درمیان ایک پل کی حیثیت رکھتی ہے، دو مختلف دنیاؤں کو باہم ملاتی ہے، دو زمانوں کو ایک کرتی ہے۔ ولی صرف خیال پرست ہوتے تو اس فضا کی تعمیر ان کی شاعری میں شاید آسان نہ ہوتی۔ انھیں اشیا سے اور گردو پیش کے مظاہر سے جو خلقی تعلق تھا، یہ اُسی کا نتیجہ ہے کہ مظاہر پرست نہ ہوتے ہوئے بھی ولی نے اپنے تصورات کی تشکیل میں جا بجا ٹھوس حوالوں سے مدد لی۔ پیکر تراشی کا میلان ان کی طبیعت کا ایک غالب میلان کہا جاتا ہے۔ اس کا اظہار ان کی عشقیہ شاعری میں خاص طور پر ہوا ہے جہاں وہ اپنے محبوب کی خیالی شبیہ کے بجائے اس کا سراپا اپنی نظر کے سامنے رکھتے ہیں اور یہ سراپا مانوس و مشہود رنگوں، زیوروں، وسیلوں سے ہمیشہ آراستہ رہتا ہے۔ ان کی ایک معروف غزل دیکھیے:

مت غصے کے شعلے سوں جلتے کوں جلاتی جا
ٹک مہر کے پانی سوں توں آگ بجھاتی جا

تجھ چال کی قیمت سوں دل نئیں ہے مرا واقف
اے مان بھری چنچل ٹک بھاؤ بتاتی جا

اس رات اندھاری میں مت بھول پڑوں تجھ سوں
ٹک پاؤں کے جھانجھر کی جھنکار سناتی جا

مجھ دل کے کبوتر کوں پکڑا ہے تری لٹ نے
یہ کام دھرم کا ہے ٹک اس کوں چھڑاتی جا

تجھ مکھ کی پرستش میں گئی عمر مری ساری
اے بت کی پجن ہاری ٹک اس کوں پجاتی جا

تجھ عشق میں جل جل کر سب تن کوں کیا کاجل
یہ روشنی افزا ہے انکھیاں کوں لگاتی جا

تجھ نیہہ میں دل جل جل جوگی کی لیا صورت
یک بار اسے موہن چھاتی سوں لگاتی جا

تجھ گھر کی طرف سندر آتا ہے ولی دائم
مشتاق درس کا ہے ٹک درس دکھاتی جا

یہ اشعار جب بھی سنتا یا پڑھتا ہوں، ذہن میں گھنگرو سے بج اٹھتے ہیں اور آنکھیں ایک جیتے جاگتے منظر سے آباد ہو جاتی ہیں۔ ایک موہنی متحرک تصویر سامنے آجاتی ہے۔ محبوب کا یہ پیکر صرف ایک شخص کا نہیں، اُس کے ساتھ ایک پورا دور، ایک تہذیب، ایک معاشرت اپنی تمام تر سچائیوں، زندگی سے معمور عناصر کے ساتھ ہمارے حاضر کا حصہ بن جاتی ہے۔ گویا کہ ہر لفظ جو بالکل سامنے کا ہے۔ ایک بابِ اسرار بھی

ہے، زندہ طلسمات کا ایک نگار خانہ جس کے کھلتے ہی ہم اپنے آپ کو ایک رونق اور رنگ سے بھری ہوئی بزم میں پاتے ہیں۔ اس طرح کے شعروں میں خیال کی کسی ایک لہر، یا کسی ایک تجربے کی گونج سے زیادہ ایک پوری تہذیب بولتی ہوئی سنائی دیتی ہے۔ معاشرتی زندگی کا ایک پورا عہد سمٹ آتا ہے۔ ہر لفظ بجائے خود ایک تہذیبی علامیہ بن جاتا ہے۔ اپنے تمام پیش رووں اور شمال وجنوب کے تمام ہم عصروں کی بہ نسبت، ولی کا یہ امتیاز بہت نمایاں ہے کہ اپنے تجربے کی دریافت میں اور اس تجربے کی لسانی تعبیر میں، اس کی تخلیقی تشکیل کے دوران وہ ایک ساتھ اپنی تمام حسوں (senses) کو سرگرم رکھتے ہیں۔ ان کے محبوب کا پیکر ہمیں دکھائی بھی دیتا ہے، سنائی بھی دیتا ہے، ہمیں اس کی قربت کی مہک کا احساس بھی ہوتا ہے، ہم اسے چھو بھی سکتے ہیں۔ اس طرح کی کثیر الابعاد یا ملٹی ڈائمنشنل (multi dimensional) تصویریں ولی کے کلام میں جا بہ جا بکھری ہوئی ہیں اور ان سے ان کی شاعری کے انسانی عنصر میں گرمی اور گہرائی پیدا ہوئی ہے۔ گویا کہ زبان اور لفظوں کی ایک حیثیت اشیا اور زندہ مظاہر کی بھی ہوتی ہے اور یہ صرف ترسیل معنی کا وسیلہ نہیں ہوتے۔ زبان کے ٹھوس اور مادی پہلو پر ولی کی گرفت بہت مضبوط ہے۔ وہ لفظ کو رنگ اور آہنگ اور آواز اور احساس اور اشیا میں بڑی خوبی کے ساتھ منتقل کر دیتے ہیں۔

(۶)

قلی قطب شاہ کے بعد، اور میر تقی میر سے پہلے، ولی اردو کی شعری روایت میں سب سے بڑے عاشق کے طور پر ابھرے ہیں۔ ان کی حسن پرستی اور ان کے عشقیہ تجربے کا انداز دوسروں سے بہت مختلف ہے۔ تصوف کے رموز سے وہ اچھی طرح آگاہ تھے اور صوفیوں درویشوں کی صحبت سے انھوں نے فیض اٹھایا تھا۔ ولی کے نسب نامے کی رو سے ولی احمد آباد کے مشہور صوفی شاہ وجیہ الدین علوی (وفات ۱۵۸۰ء) کے ایک بھائی شاہ نصر اللہ کی اولاد میں سے تھے۔ اس خاندان میں تصوف اور دینی علوم سے شغف کی ایک باقاعدہ روایت موجود تھی۔ پروفیسر نور الحسن ہاشمی کے لفظوں میں:

> ''ولی صوفیوں کے اس سلسلے سے تعلق رکھتے تھے جن کا عقیدہ تھا کہ خدا حسنِ مطلق ہے اور مجازی عشق صرف پہلا زینہ ہے جس کے ذریعے سے بہ مراتب اُس علتِ اولیٰ اور حسنِ مطلق تک تنزیہاً رسائی ممکن ہے۔ ہندستان میں مسلمانوں کی آمد کے ساتھ حسنِ مطلق تک رسائی کا یہ عقیدہ اس ملک میں ایران سے آیا اور ولی کے زمانے میں بہت رائج تھا اور یہاں کی فارسی شاعری میں عموماً اور مغلوں کے زمانے کی شاعری میں خصوصاً بلا تفریق مذہب وملت منعکس تھا۔ اس میں شک نہیں کہ اس وقت یہ عقیدہ تو ملک کی تہذیب سے عبارت تھا اور یہی فلسفہ تھا جو ولی کی شاعری کا خاص عنصر تھا اور جو قلب

وذہن دونوں کو آسودگی بخشتا تھا۔ یہی باعث تھا کہ ولی کے اشعار خواص وعوام دونوں میں یکساں طور پر مقبول ہوئے اور یہی وجہ ہے کہ جب دہلی یا دکن میں صوفیوں کی محفلوں میں قوالوں نے یا امرا اور روٴسا کی مجلس میں اربابِ طرب نے ولی کی غزلیں گائیں تو ان کی بے حد تحسین وآفریں ہوئی۔'' (ولی: ہندستانی ادب کے معمار سیریز، ساہتیہ اکادمی، دہلی ۱۹۹۰ء)

متصوفانہ ماحول سے ولی کی براہِ راست وابستگی اور صوفیانہ مضامین سے ان کی ذہنی مناسبت کا تذکرہ بہت عام ہے۔ احمد آباد (گجرات) میں ہمارے دوست وارث علوی کے مکان سے تھوڑی تھوڑی دوری پر دو مزار اردو اور فارسی کی دو معروف ہستیوں سے منسوب ہیں۔ ایک تو وارث علوی کے گھر سے بہت قریب جس پر نظیری نیشاپوری کے نام کا کتبہ لگا ہوا ہے۔ دوسرا وہ مزار جو نسبتاً فاصلے پر ہے، ولی کا مزار کہا جاتا ہے اور جسے احمد آباد (گجرات) کے پچھلے فسادات (۲۰۰۲ء) کے دوراں بلوائیوں نے مسمار کر دیا تھا۔ اس مزار کی تعمیر میں چونکہ چینی مٹی کے ٹکڑوں کا استعمال کیا گیا ہے، اس لیے عرفِ عام میں اسے ''چینی پیر'' کا مزار بھی کہتے ہیں اور وہاں وہ سب تماشے ہوتے ہیں جو صوفیوں کی کسی درگاہ سے منسوب کیے جاتے ہیں۔ ولی نے عملاً تصوف کے کون سے مدارج طے کیے تھے، واللہ اعلم، مگر اتنا طے ہے کہ تصوف اور معرفت کے مضامین سے ان کا شغف خاصا نمایاں تھا۔ ان کے نام سے تصوف کا ایک رسالہ ''نور المعرفت'' بھی وابستہ ہے۔ اپنے اشعار میں انھوں نے یہ مضامین خوب باندھے ہیں اور ان کی سطح یا معیار و مقدار محض 'برائے شعر گفتن' کی حد سے سوا ہے۔ کلامِ ولی میں اس طرح کے شعروں کی موجودگی سے اسی تاثر کی تصدیق ہوتی ہے:

پاک بازاں سوں یہ ہوا مفہوم
عشق مضمونِ پاک بازی ہے

صدق ہے آب و رنگ گلشنِ دیں
پاک بازی ہے شمعِ راہِ یقیں

عشق میں لازم ہے اوّل ذات کوں فانی کرے
ہو فنا فی اللہ دائم یادِ یزدانی کرے

ولی جنت منیں رہتا نہیں درکار عاشق کوں
جو طالب لا مکاں کا ہے اسے مسکن سوں کیا مطلب

طریقہ عشق بازاں کا عجب نادر طریقہ ہے
جو کئی عاشق نہیں اس کوں مسلماں کر نہیں گنتے

در وادیِ حقیقت جس نے قدم رکھا ہے
اوّل قدم ہے اس کا عشقِ مجاز کرنا

حقیقت کے لغت کا ترجمہ عشقِ مجازی ہے
وہ پاوے شرح میں مطلب نہ بوجھے جو متن ہرگز

سنیا ہوں جب سوں یو نکتہ ولی شیریں سخن سیتی
لگیا ہے تب سوں شیوہ جی کو میرے عشق بازی کا

عشق ایک ایسا بے کنار موضوع ہے کہ اس میں طرح طرح کے مضامین کی سمائی آسانی سے ہو جاتی ہے۔ موت کے تجربے کی طرح، یا مذہبی تجربے کی طرح عشقیہ تجربے کا تنوع بھی غیر معمولی ہے۔ ولی کے ساتھ تو معاملہ یہ ہے کہ وہ جس سہولت کے ساتھ خیال اور تجربے کی ثنویت کو مٹا دیتے ہیں اور تجرید کو تجسیم میں منتقل کر دیتے ہیں، اسی سہولت کے ساتھ، وہ عشقیہ تجربے سے منسلک مختلف کیفیتوں کو اور مختلف مدارج کو ایک سلسلے میں پرو لیتے ہیں۔ مجازی اور حقیقی کا فرق برقرار نہیں رہنے دیتے۔ ان کا کلام ایک ایسی مالا جیسا ہے جس میں بہت قسموں کے منکے ایک کے بعد ایک جڑتے چلے جاتے ہیں، مگر یوں کہ کلام کی وحدت کا بھرم باقی رہتا ہے۔ کسی طرح کا فکری انتشار دکھائی نہیں دیتا۔ اس سے دو باتیں نکلتی ہیں۔ ایک تو یہ کہ ولی اپنے تمام پیش رووں کے مقابلے میں زیادہ گہری اور وسیع الادراک شاعرانہ شخصیت کے مالک تھے، ایک ساتھ بہت کچھ سوچ سکتے تھے اور بہت سی کیفیتوں، تجربوں، احساسات کا احاطہ کر سکتے تھے۔ دوسری یہ کہ ولی کا کلام واحد المرکز نہیں ہے، اور وہ انسانی وجود اور اس وجود سے وابستہ حقیقتوں کا جو شعور رکھتے ہیں، وہ یک رُخا نہیں ہے۔ حقیقت اپنے آپ کو اُن پر بھانت بھانت کے

رنگوں میں منکشف کرتی ہے۔ کیا عارفانہ اور کیا عاشقانہ، کیا روحانی اور کیا جسمانی، اصل میں دونوں ایک ہیں۔ یہ تصورِ حقیقت ولی کی وژن کی وسعت اور عشقیہ تجربے کی شش جہتی کا ایک رنگا رنگ منظرنامہ مرتب کرتا ہے۔ ولی کے کلام میں اس مجموعی تجربے کے کئی ابعاد ایسے ہیں جن پر الگ الگ تفصیل سے لکھا جا سکتا ہے۔ یہاں اس ضمن میں صرف چند امور کی نشاندہی کی جاتی ہے۔ ولی نے فارسی کی متصوفانہ شاعری، عشقیہ شاعری اور دکنی شاعری کی روایت کے مقبول عاشقانہ مضامین کے ساتھ ساتھ مقامی یا ہندی روایت سے بھی خوب خوب استفادہ کیا ہے۔ بھگتی کال کی عام عارفانہ روایت سے قطع نظر، شر نگار رس کی نازک احساسات سے بھری ہوئی شاعری اور ہندی میں سراپا نگاری کی لبھاونی روایت کے تمام رنگ ولی کے کلام میں سمٹ آئے ہیں۔ یہ روایت قلی قطب شاہ کی بعض غزلوں میں بھی جلوہ نما ہے، مگر اتنے دل آویز اور پُر کشش رنگوں میں نہیں جتنے کہ ولی کے یہاں پھیلے ہوئے ہیں۔ سراپا نگاری میں ولی نے جا بجا ہندو دیومالا کے علائم، تلمیحات اور ہندو معاشرے کے عام ہاؤ بھاؤ، چلن اور اشاروں سے بھی کام لیا ہے۔ ہندستانی عورتوں کے ملبوسات، زیورات، آداب اور عبادات کے طور طریق کا تذکرہ بھی انھوں نے بڑی اپنائیت کے ساتھ کیا ہے۔ اسی لیے، ولی کی بنائی ہوئی تصویریں آبی رنگوں والی سیال کیفیت سے زیادہ اُس ٹھوس طبیعی تجربے کا اظہار کرتی ہیں جو گویا کہ حسن کے جیتے جاگتے پیکروں اور چلتی پھرتی مورتوں کو دیکھ کر ہوتا ہے۔ گویا کہ ولی کاغذ پر تصویریں اتارتے نہیں، گڑھتے اور تراشتے ہیں:

کوچۂ یار عین کاسی ہے
جوگیِ دل وہاں کا باسی ہے

پی کے بیراگ کی اداسی سوں
دل پہ میرے سدا اداسی ہے

اے صنم تجھ جبیں اُپر یہ خال
ہندوے ہردُوار باسی ہے

زلف تیری ہے موج جمنا کی
تل نزِک اس کے جیوں سناسی ہے

گھر ترا ہے یہ رشکِ دیولِ چیں
اس میں مدت سوں دل اپاسی ہے

O

دل کو گر مرتبہ ہو درپن کا
مفت ہے دیکھنا سری جن کا

جامہ زیباں کوں کیوں تجوں کہ مجھے
گھیر رکھتا ہے دور دامن کا

تجھ نگہ سوں بہ شکلِ شانِ عسل
دل ہوا گھر ہزار روزن کا

تک ولی کی طرف نگاہ کرو
منتظر صبح سے ہے درشن کا

O

سرو قد تجھ پہ وار کر ڈالا
ہے یو شمشاد تیرا متوالا

چہرۂ سرخ خالِ مشکیں سوں
نقل اٹھائے ہیں دیکھ سب لالا

کیوں تماشے چلیا چمن کے توں
سرو قد تجھ انگے ہے کیا بالا

ہنسلی تجھ گل میں دیکھ کہتے ہیں
چاند سیں مکھ کا ہے گا یو ہالا

نین مرگوں کی گھانس پکڑے مکھ
دکھ تری انکھیاں کا دنبالا

طرۂ زر لباسِ سبز پہ دیکھ
سرو اُپر آگ کا ہے پرکالا

سحر جادو میں تجھ نین سا نہیں
سب پھرا دیکھ شہرِ بنگالا

جنس کے تجھ خط کو دیکھ بولے ولی
چاند سے منہ کا ہے گا یو ہالا

○

گنگا رواں کیا ہوں اَنسں کے نَین سی
آ اے صنم شتاب ہے روزِ نہان آج

جو دھا جگت کے کیوں نہ ڈریں تجھ سوں اے صنم
ترکش میں تجھ نَین کے ہیں ارجن کے بان آج

کیوں دائرے سے زہرہ جبیں کے نکل سکوں
یک تان میں لیا ہے مرے دل کو تان آج

تجارِ حسن پاس ہیں وو لعلِ بے بہا
اس جنسِ آبدار کا لینا ہے دان آج

○

ہر چند جگ کے بخت سیاہوں میں ہیں ولے
کاجل ہو، جا بسے ہیں سجن کے نین میں ہم

دو جگ ہوئے ہیں دل سوں فراموش اے ولی
رکھتے ہیں جب سوں یاد سری جن کی من میں ہم

o

ترے بن رات دن پھرتیاں ہیں بن بن کشن کے مانند
اپس کے مکھ اُپر رکھ کر نگہ کی بانسلی انکھیاں

(۷)

ولی کے کلام میں عشقیہ تجربے کے خارجی رنگ کہیں کہیں بہت شوخ اور تیز ہیں لیکن حقیقت کا جو بسیط اور پُر پیچ تصور ان کے شعور میں اندھیرے اور اجالے کو ایک دوسرے کی ضد کے بجائے ایک دوسرے کی توسیعی شکل دیتا ہے، دراصل وہی تصور ان کے بہت سے شعروں میں ایک معنی آفریں باطنی منظر نامے کی نمود کا سبب بھی بنا ہے۔ اور یہی سبب اس امر کا بھی ہے کہ ولی کے یہاں محبوب کی بیرونی شبیہ یا سراپا کے ساتھ ساتھ، اس کے داخلی کردار کی تصویر بھی بہت خوبصورت ہے۔ یہ محبوب حسن و رعنائی کا پیکر بھی ہے اور اپنی ایک منفرد، دل فریب اور پُر کشش شخصیت بھی رکھتا ہے۔ یہ محبوب اپنے جذبوں، رویوں، احساسات اور آداب سے پہچانا جاتا ہے۔ ولی کی شاعری کے عاشق کی طرح، ان کے معشوق کا کردار بھی ایک خاص رکھ رکھاؤ، پاکیزگی، وقار اور تمکنت کا مظہر ہے۔ اپنے عاشق کی حدوں کے علاوہ، آپ اپنی حدوں کو بھی سمجھتا ہے۔ ولی کے دیوان میں بہت لطیف اور نازک احساسات پر مبنی شعروں کی کمی نہیں ہے۔ اس سطح پر وہ اپنے دکنی پیش رووں کے مقابلے میں اپنے بعد کے شمالی ہندستان کے شاعروں مثلاً میر، سودا، قائم، درد، مصحفی، سے زیادہ قربت رکھتے ہیں ——

ہوں گرچہ خاکسار ولے از رہِ ادب
دامن کو تیرے ہاتھ لگایا نہیں ہنوز

ولی جنت منیں رہنا نہیں درکار عاشق کو
جو طالب لامکاں کا ہے اسے مسکن سے کیا مطلب

چاروں طرف کھلا ہے گلزار رنگ و رس کا
اس سیر جاں فزا سوں سینہ کھلا ہوس کا

عیاں ہے ہر طرف عالم میں حسنِ بے حجاب اس کا
بغیر از دیدۂ حیراں نہیں جگ میں نقاب اس کا

پایا ہوں ولی سلطنتِ ملکِ قناعت
اب تخت و چتر حق میں مرے ارض و سما ہے

مسندِ گل منزل شبنم ہوئی
دیکھ رتبہ دیدۂ بیدار کا

O

عجب کچھ لطف رکھتا ہے شب خلوت میں دلبر سوں
خطاب آہستہ آہستہ جواب آہستہ آہستہ

ولی مجھ دل میں آتا ہے خیالِ یار بے پروا
کہ جیوں انکھیاں منیں آتا ہے خواب آہستہ آہستہ

O

جنونِ عشق میں مجکوں نہیں زنجیر کی حاجت
اگر میری خبر لینے کو وو زلفِ دراز آوے

ولی اُس گوہر کانِ حیا کی کیا کہوں خوبی
مرے گھر اس طرح آتا ہے جیوں سینے میں راز آوے

O

وو صنم جب سوں بسا دیدۂ حیران میں آ
آتشِ عشق پڑی عقل کے سامان میں آ

ناز دیتا نہیں گر رخصتِ گل گشتِ چمن
اے چمن زارِ حیا دل کے گلستان میں آ

نالہ و آہ کی تفصیل نہ پوچھو مجھ سوں
دفترِ درد بسا عشق کے دیوان میں آ

حسن تھا پردۂ تجرید میں سب سوں آزاد
طالبِ عشق ہوا صورتِ انسان میں آ

○

آج کی رین مجھ کوں خواب نہ تھا
دونوں انکھیاں میں غیرِ آب نہ تھا

خونِ دل کوں کیا تھا میں نے نوش
اور شیشے منیں شراب نہ تھا

آج کی رین درد و غم میانے
کوئی مجھ سار کا خراب نہ تھا

کیا سبب تھا جو خود نہیں آیا
کہ اسے مجھ ستی حجاب نہ تھا

○

روح بخشی ہے کام تجھ لب کا
دمِ عیسیٰ ہے نام تجھ لب کا

سبزہ و برگ و لالہ رکھتے ہیں
شوقِ دل میں دوام تجھ لب کا

غرقِ شکر ہوئے ہیں کام و زباں
جب لیا ہوں میں نام تجھ لب کا

ہے ولی کی زباں کوں لذت بخش
ذکر ہر صبح و شام تجھ لب کا

○

شغل بہتر ہے عشق بازی کا
کیا حقیقی وہ کیا مجازی کا

اے ولی سرو قد کوں دیکھوں گا
وقت آیا ہے سرفرازی کا

یہ اشعار میں نے دیوانِ ولی میں جہاں تہاں سے یونہی بے ترتیبی کے ساتھ نقل کیے ہیں، اور ان کے واسطے سے ایک ساتھ کئی باتیں ذہن میں آتی ہیں: ولی کے یہاں ٹھیٹھ عاشقانہ شعر، عارفانہ اور اخلاقی شعر، بہت نوکیلے اور بے پیچ شعر، ایک خاص تجریدی فضا رکھنے والے شعر اور ٹھوس، مادّی، جسمانی علائم سے مزیّن شعر، بڑی بے تکلفی کے ساتھ یکجا ہوئے ہیں۔ بعض غزلیں ایسی بھی ہیں جن میں شروع سے اخیر تک، ایک تجربے، یا ایک تاثر کی توسیع ہوئی ہے اور ان کا انداز کہیں کہیں مثنوی یا مسلسل غزل کے جیسا ہے۔ لیکن زیادہ شعر منفرد اکائیوں کی طرح اپنے آپ میں مکمل ہیں اور ولی کے یہاں شاعرانہ تجربے کے نچوڑ کے ساتھ ساتھ ان کی غیر معمولی قوت بیان اور ارتکاز کی صلاحیت کو بھی ظاہر کرتے ہیں۔ ولی کے دیوان میں چھوٹی بحر کا استعمال متعدد غزلوں میں ہوا ہے اور یہ غزلیں، بالعموم، اچھے شعروں سے آراستہ ہیں۔ ان سے ولی کے کمالِ فن کی دو خوبیوں کا اظہار بہت موثر انداز میں ہوا ہے ـــــ ایک تو اُن کے لہجے کی فطری غنائیت اور لفظ کو آواز کے طور پر برتنے کی صلاحیت۔ ایسا لگتا ہے کہ خیال یا تخلیقی

تجربے کی صورت میں راگ راگنیاں لفظوں کی ایک خاص ترتیب میں ڈھل گئی ہیں۔ دوسرے یہ کہ ولی تفصیل سے زیادہ ایجاز کے، اظہار سے زیادہ اخفا کے قائل نظر آتے ہیں۔ کم سے کم لفظوں میں زیادہ سے زیادہ کہنا چاہتے ہیں۔ محمد حسن عسکری کا خیال ہے کہ ''چھوٹی بحر کی حیثیت گویا ایک کسوٹی کی سی رہی ہے جس سے فوراً پتا چل جاتا ہے کہ شاعر کو زبان و بیان پر کتنی قدرت حاصل ہے، اور جس تجربے کا اظہار مقصود ہے، اس پر پورا قابو ہے یا نہیں۔'' عسکری صاحب نے اپنے مضمون ''میر، غالب اور چھوٹی بحر کا قصہ'' (تخلیقی عمل اور اسلوب، اشاعت، کراچی، ۱۹۸۹ء) میں چھوٹی بحر کے ان اوصاف کی نشاندہی کی ہے:

۱۔ سیدھے سادے، ابتدائی جذبوں کا بے تکلف اور براہ راست اظہار۔

۲۔ جذبات کی ثانوی اور لطیف تر شکلیں۔ ایک شعر میں بس ایک تجربے کا اظہار۔

۳۔ تجربے میں تہوں اور پیچیدگیوں کے باوجود ایک وحدت کی دریافت۔

۴۔ اپنی زندہ دلی اور خوش طبعی کا اظہار۔

۵۔ ایک اختصاص کا اظہار۔

ولی کے اشعار میں یہ تمام اوصاف ملتے ہیں۔ ایک عنصری سادگی اور مادی علائم سے شغف کا اظہار دکن کی پوری شعری روایت کا حصہ رہا ہے۔ چنانچہ بہمنی دور (فخر دین نظامی، شاہ میراں جی شمس العشاق اور سید شاہ اشرف بیابانی)، عادل شاہی دور (ابراہیم عادل شاہ ثانی، شاہ برہان الدین جانم، ملک خوشنود، رستمی، مقیمی، حسن شوقی، صنعتی، علی عادل شاہ ثانی شاہی، نصرتی، سید میراں ہاشمی، شاہ امین الدین اعلیٰ) اور قطب شاہی دور (قلی قطب شاہ، وجہی، غواصی، ابن نشاطی) ـــــ کے چھوٹے بڑے، تمام شاعروں کے یہاں طبیعی اور مادی مظاہر میں ایک تجریدی اور روحانی کیفیت کی پہچان کے نشانات جابجا بکھرے ہوئے ہیں۔ ایک طرح کی اخلاقی مساوات اور انسان دوستی کا پہلو بھی بہت نمایاں رہا ہے۔ لہٰذا روحانی تجربے اور جسمانی تجربے کی رسمی تفریق سے بھی یہ شعرا بالاتر رہے ہیں۔ یہ وسعت نظر ہندی شاعری اور شعریات کا ایک ایسا امتیاز ہے جس سے اردو کی شعری روایت کا تعلق کبھی ٹوٹا تو نہیں لیکن جسے برتنے کے معاملے میں ہماری روایت کے معدودے چند شاعر ہی پُر جوش رہے ہیں۔ ولی کے یہاں یہ امتیاز بہت فطری انداز میں در آیا ہے۔ انھوں نے فارسی کی شعری روایت اور ہندی روایت کو اس خوبصورتی کے ساتھ ملایا ہے کہ اس سے دو بظاہر مختلف رنگ باہم شیر و شکر ہو کر، ایک تیسرے رنگ کی نمود کا سبب بنے ہیں۔ اسے اپنی سہولت کے لیے ہم انڈو پرشین یا ہند اسلامی رنگ کہہ سکتے ہیں۔ ولی نے اس رنگ کا استعمال اور اظہار صرف لسانی سطح پر نہیں کیا ہے اور صرف ہندی اور فارسی کے مرکبات وضع کرنے پر قانع

نہیں ہوئے ہیں ـــــ ان کی مجموعی فکر اور طرزِ احساس کا تعلق بھی دونوں رنگوں، دونوں روایتوں سے یکساں ہے، میر اور نظیر کی طرح۔ ولی سے پہلے یہ اندازِ نظر، سب سے زیادہ کھل کر اور ہنرمندی کے ساتھ امیر خسرو کے گیتوں میں، ابراہیم عادل شاہ ثانی کی 'کتاب نورس' میں، قلی قطب شاہ کے کلیات میں، وجہی کی قطب مشتری اور اسی کے ساتھ ساتھ اس کی نثری کتاب 'سب رس' میں، اور غواصی و ابن نشاطی کی مثنویوں میں سامنے آیا ہے۔ ولی کا کارنامہ یہ ہے کہ انھوں نے اس اندازِ نظر کی وساطت سے دو روایتوں اور مظاہر و اسباب کی دو الگ الگ دنیاؤں کو ایک کر دیا۔ ان کی شاعری شمال و جنوب یا ہندی اور فارسی کے مختلف المزاج منطقوں کی جگہ اب ایک تیسرے مشترکہ اور متحد منطقے اور ایک نا قابلِ تقسیم شعری محاورے پر اصرار کرتی ہے۔ ڈاکٹر سید ظہیر الدین مدنی کے الفاظ میں:

> "ولی نے ہندی کے ضروری اور غیر ضروری عنصر میں امتیاز کیا اور غیر مناسب عنصر کو چھانٹ کر مناسب عنصر کو قائم رکھا۔ اس ستھراؤ اور تراش خراش سے زبان میں نکھار اور وسعت پیدا ہوگئی۔ اس ضمن میں اس نے بعض قدیم مقامی الفاظ اور محاوروں کو بھی نکال دیا جس سے زبان دِلّی کے محاورے کے بہت قریب پہنچ گئی۔ ولی نے ہندی کے مستعملہ عنصر یعنی ہندستان کی مذہبی، معاشرتی، تاریخی تلمیحوں، تشبیہوں اور استعاروں، دریاؤں، پھلوں، پھولوں، موسیقی کے سازوں، راگوں، مذہبی زیارت گاہوں کے ناموں وغیرہ کو قائم ہی نہیں رکھا بلکہ اپنے انداز میں تشبیہا ور عایتاً اس طرح کام لیا کہ ان کی شاعرانہ اہمیت واضح کر دی۔" (انتخاب ولی، مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، ۱۹۹۹ء)

(۹)

اپنی کتاب 'اردو کا ابتدائی زمانہ' میں ولی سے متعلق باب (ولی نام کا ایک شخص) کا اختتام شمس الرحمٰن فاروقی نے حسب ذیل الفاظ پر کیا ہے:

> "ولی کا سب سے بڑا کارنامہ یہ ہے کہ انھوں نے قطعی طور پر، اور ہمیشہ کے لیے، ثابت کر دیا کہ گجری اور دکنی کی طرح ہندی/ ریختہ میں بھی بڑی شاعری کی صلاحیت ہے۔ ولی نے یہ بھی دکھا دیا کہ ریختہ/ ہندی میں یہ بھی قوت ہے کہ وہ سبک ہندی کی فارسی شاعری پر فوقیت لے جا سکتی ہے، یا کم سے کم اس کے شانہ بہ شانہ تو چل ہی سکتی ہے۔ تشبیہ اور پیکر کی نفاست ہو یا استعارے کی وسعت، تجرید اور پیچیدگی، مضمون آفرینی ہو یا معنی آفرینی، ہندی/ ریختہ فارسی سے ہرگز کم نہیں۔ ان کا دوسرا بڑا کارنامہ یہ تھا کہ انھوں نے اردو کے شعرا کو ایک نئی شعریات کے احساس اور وجود سے آشنا کیا۔ اس شعریات میں سنسکرت، سبک ہندی اور دکنی، تینوں کے دھارے آ کر ملتے ہیں۔" (اردو کا ابتدائی زمانہ: پہلا اڈیشن، کراچی ۱۹۹۹ء)

اس بیان میں جو اہم ترین نکتہ چھپا ہوا ہے، یہ ہے کہ ولی کی شاعری، اپنے پیش رووں کے برعکس، پہلے سے موجود کسی دھارے کو صرف آگے نہیں لے جاتی یا کسی معلوم روایت کی توسیع محض نہیں ہے ـــــ ولی، بجائے خود، ایک نئی روایت کے بانی قرار پاتے ہیں اور ایک نئے طرزِ سخن کی ایجاد اس طرح کرتے ہیں کہ رفتہ رفتہ وہی طرزِ سخن سب کی زبان ٹھہرتا ہے۔

یہ ایک تاریخ ساز کارنامہ تھا جو اردو شاعری کی تاریخ میں ولی سے پہلے کوئی اور نہ انجام دے سکا۔ ولی ہماری اجتماعی زندگی کے جس موڑ پر اپنے دیوان کے ساتھ سامنے آئے، اسے ہم اپنی قومی تاریخ کے ایک دوراہے کا نام بھی دے سکتے ہیں۔ ایسی ہر صورتِ حال میں، کسی بھی گہری بصیرت رکھنے والے کے لیے انتخاب کا مرحلہ سامنے آتا ہے۔ اسی انتخاب کے واسطے سے اس کی انفرادیت متعین ہوتی ہے اور اس کی شخصیت اپنا اظہار کرتی ہے۔ ولی ہمیں اپنے پیش رووں سے بھی مختلف دکھائی دیتے ہیں اور اپنے ہم عصروں میں بھی اپنی ایک الگ پہچان قائم کرتے ہیں ـــــ زبان و بیان، اسلوبِ اظہار، لہجے کے ساتھ ساتھ اپنی حسیت کی سطح پر بھی۔ ولی نے جس ہوش مندی کے ساتھ شعریات کے دو مختلف نظاموں، فارسی اور ہندی سے اپنے کام کے عناصر چن کر الگ کیے اور پھر ان کی آمیزش سے ایک نئے نظام کی تشکیل کی، اس میں ان کا کوئی ہم سر نہیں ہے۔ عہدِ ولی کے کسی اور شاعر کی بصیرت میں مختلف النوع عناصر کے انتخاب اور پھر ان میں اشتراک پیدا کر کے ایک نئی روایت قائم کرنے کی ایسی صلاحیت دکھائی نہیں دیتی۔ اسی لیے، ولی اپنی سابقہ روایت پر ایک اضافے کی علامت بن کر ابھرتے ہیں اور پھر، آگے آنے والوں کے لیے، لائقِ تقلید ٹھہرتے ہیں۔ انھوں نے اپنے کسی پیش رو کی روش اپنانے کے بجائے فارسی شاعری کے بعض مشاہیر کے بنائے ہوئے راستے پر چلنے یا ان سے آگے نکلنے کی کوشش کی ـــــ فارسی ہی اس عہد کے اشرافیہ کی زبان تھی۔ چنانچہ، ولی نے اس عہد کے مشہور مدارس میں فارسی زبان و ادب کا اکتساب کیا۔ اس ضمن میں علامہ وجیہ الدین کے مدرسے اور علامہ نور الدین سہروردی کے مدرسہ ہدایت بخش کا نام لیا جاتا ہے جس کی تعریف میں ولی نے ایک رسالہ بھی لکھا۔ اس رسالے سے اور ولی کے اردو کلام میں فارسی شاعری کے اثرات کی بنا پر یہ کہا جا سکتا ہے کہ ولی نہ صرف اپنے زمانے کے متداول علوم میں درک رکھتے تھے، فارسی زبان و ادب سے ان کا شغف بھی غیر معمولی تھا۔ انھوں نے انوری، عرفی، خاقانی کے ہمسر یا اُن سے برتر ہونے کا جو دعوا کیا ہے۔ اس کے اسباب، محض ہوائی نہیں ہیں۔ ولی کی قادر الکلامی کا اعتراف شمالی ہندستان کے کئی مستند شاعروں نے کیا ہے، ولی کی غزلوں پر غزلیں کہی ہیں اور باضابطہ طور پر ان کی پیروی کی ہے۔ پروفیسر نور الحسن ہاشمی نے لکھا ہے کہ

"شمالی ہند میں عموماً اور دلی میں خصوصاً اردو غزل گوئی کا رواج ولی ہی کی بدولت شروع ہوا۔ یہ ولی ہی کی کرامت تھی کہ غزل گویوں کا ایک طبقہ پہلے پہل دلی میں پیدا ہوا۔ حاتم، آبرو، مضمون، شاکر ناجی، احسن، یکرنگ وغیرہ اس طبقے کے خاص شاعروں میں سے ہیں۔"

(ریختۂ ولی: دیوانِ ولی کا انتخاب، نصرت پبلشرز، لکھنؤ ۱۹۹۹ء)

مزید یہ کہ:

"ولی کے کلام میں ہندی کی گھلاوٹ اور رس بھی ہے اور فارسی کی شیرینی بھی، چٹکی بھی ہے اور قادر الکلامی بھی ہے لیکن پاک نظری کی بھی خاص روش تھی۔ عشق و عاشقی کے بھی منزہ طریقے تھے جن کے باعث میر، قائم، آبرو، وغیرہ ولی کے طرز کو سراہتے رہے۔ یہ سخت عرصے تک قائم رہی۔ یعنی جب تک دلی برباد نہیں ہوئی، دلی کا یہ تمدن بھی برقرار رہا۔ خان آرزو، مظہر، میر، درد، قائم، اور اثر تک۔ یعنی پوری بارہویں صدی ہجری تک ولی کی یہ روش برقرار رہی۔" (حوالہ ایضاً)

شمالی ہند کے پہلے صاحب دیوان شاعر، فائز کے ہم طرح شعروں کے ساتھ جب ولی کے شعر پڑھے جائیں تو احساس ہوتا ہے کہ ولی نے کیسی حیران کن اور غیر معمولی سطحوں پر اپنے عہد کے لیے ایک رول ماڈل کی حیثیت اختیار کر لی تھی۔ ہماری تاریخ کے اس آزمائشوں سے بھرے ہوئے زمانے میں، جب مغلوں کی سلطنت کا دائرہ پھیل رہا تھا اور اقتدار بتدریج سمٹ رہا تھا، ولی نے سلطنتِ شعر میں اپنے اقتدار کی حدیں بڑی تیزی کے ساتھ وسیع کیں۔ ان کا کلام اردو کی ادبی روایت میں بڑی اور معنی آفریں شاعری کا پہلا نشانِ امتیاز ہے۔ اسی نشانِ امتیاز کی قیادت میں اٹھارہویں صدی کے شعری کردار کی تعمیر ہوئی اور عہدِ میر میں پوری طرح برگ و بار لانے والی اُس فصل کے لیے زمین ہموار کی گئی جسے آج بھی اردو شاعری کے تمام ادوار پر فوقیت دی جا سکتی ہے۔ تجربوں کی جیسی رنگا رنگی، احساسات کی جیسی کشادگی، وجدان کی جیسی وسعت اور لچک ہمیں ولی کے یہاں ملتی ہے، وہ ان سے پہلے نایاب تھی۔ اٹھارہویں صدی کے باکمالوں نے اسی سرمایۂ سخن سے فیض اٹھایا اور اردو شاعری کو ایک نئے معیار تک پہنچایا۔ وکٹورین عہد کی فکری حد بندیوں کے مقابلے میں اٹھارہویں صدی کے شعری مزاج کا تنوع، پھیلاؤ اور جذبوں کا بے خوف اظہار، ہماری روایت کے ایسے محاسن ہیں جو مغربی شاعری کے مقابلے میں مشرقی شاعری کے علاحدہ تشخص کی تصدیق بھی کرتے ہیں اور اس تشخص کی تعمیر میں ولی کا رول اپنے تمام پیش رووں اور ہم عصروں کی بہ نسبت بہت بڑا اور نمایاں ہے۔

(۱۰)

عجیب اتفاق ہے کہ نظیر اکبرآبادی کی طرح، ولی کے شاعرانہ مرتبے کا اعتراف اور احساس ہمارے یہاں جس شکل میں بھی سامنے آیا ہو، ان دونوں کے امتیازات پر مغربی دنیا کے دو معروف اسکالرز نے خصوصی توجہ صرف کی۔ نظیر کے بارے میں ایس۔ ڈبلیو۔ فیلن نے (۱۸۷۹ء میں) نیو ہندستانی انگلش ڈکشنری (اشاعت لندن) میں جس طرح اظہار خیال کیا ہے اور ان کی شاعری کے بنیادی مزاج اور محاسن کی نشاندہی کی ہے اسی طرح گارساں دتاسی نے (۱۸۳۳ء میں) پیرس سے دیوان ولی کی اشاعت کا اہتمام کیا اور اس پر فرانسیسی زبان میں مقدمہ لکھا۔ ولی اور نظیر دونوں میں ایک اہم مشترکہ قدر یہ ہے کہ یہ دونوں اشخاص شاعرانہ حسیت کی تجریدی سطح سے الگ، ٹھوس ارضی بنیادوں پر کھڑے دکھائی دیتے ہیں۔ دونوں کھلی آنکھوں سے زندگی اور اس کے جلووں کا مشاہدہ کرتے ہیں اور مشہود و مادّی علائم میں اپنے احساسات کو منتقل کرنے کا سلیقہ رکھتے ہیں ـــــ اپنی عالمانہ تصنیف 'اردو شاعری کا مزاج' میں وزیر آغا نے ولی کی اسی خوبی کے باعث، طبعاً انھیں 'بت پرست' قرار دیا ہے۔ جس طرح نظیر کی دنیا انواع و اقسام کے رنگوں، صورتوں اور پیکروں سے آباد، ہمیشہ بھری پری اور بارونق دکھائی دیتی ہے، اسی طرح ولی کا کلام بھی خوبصورت تصویروں اور تمثیلوں کا ایک روشن نگارخانہ ہے۔ اس نگارخانے میں ویسی ہی رنگارنگی ہے جیسی کہ ہمیں عام انسانوں کی دنیا میں نظر آتی ہے، عنصری سادگی سے مالا مال اور انتہائی مانوس دنیا ـــــ نظیر نے ہمیں اس دنیا سے اپنی نظموں کے ذریعے روشناس کرایا، ولی نے اپنی غزلوں کے ذریعے۔ ولی نے گرچہ دوسری اصناف شعر کو بھی وسیلۂ اظہار بنایا، مگر اس سلسلے میں توجہ کے لائق بات یہ ہے کہ ان کی غزل کا مزاج بھی ان کے تجربے میں آنے والی دوسری صنفوں سے مماثل ہے۔ ولی کی غزل ایک خاص طرح کی جسمیت اور دبازت رکھتی ہے، متصوفانہ مضامین میں بھی سکن بھگتی کی اس روایت کی ترجمانی جس کے نشانات اردو میں بہت عام نہیں ہیں ـــــ ولی، میر یا غالب کی طرح نہ تو عظیم اوصاف کے شاعر تھے، نہ ان کا مجموعی مرتبہ انھیں دنیا کے بڑے شاعروں کی صف میں شمولیت کا اہل بناتا ہے۔ لیکن یہ حقیقت بھی کم اہم نہیں کہ ولی کی غزل گوئی بڑی شاعری کے امکانات سے بہرحال آراستہ ہے اور اٹھارہویں صدی کے مشاہیر غزل گویوں، میر، سودا، درد، مصحفی سے پہلے وہ اردو کے سب سے اہم غزل گو قرار دیے جاسکتے ہیں۔ اپنے اس منصب کا احساس خود ولی کو بھی تھا۔ چنانچہ ان کے ایسے اشعار کہ

بانگِ بلند بات یہ کہتا ہوں اے ولی
اس شعر پر بجا ہے اگر مجھ کوں ناز ہے

اے ولی مجھ سخن کو وہ بوجھے
حق نے جس کو دیا ہے فکرِ رسا

ہم پاس آکے بات نظیری کی مت کہو
رکھتے نہیں نظیر اپس کی سخن میں ہم

یہ ریختہ ولی کا جاکر اسے سناؤ
رکھتا ہے فکر روشن جو انوری کے مانند

ولی تجھ شعر کو سن کر ہوئے ہیں مست اہلِ دل
اثر ہے شعر میں تیرے شرابِ پرتگالی کا

اور ــــــــــ

میرے سخن میں فکر سوں کر اے ولی نگاہ
ہر بیت مجھ غزل منیں ہے انتخاب کی

صرف شاعرانہ تعلی کا اظہار نہیں ہیں۔ میر کی طرح، ولی نے بھی عوام سے گفتگو کی اور اسی راہ سے ہو کر وہ خواص تک پہنچے:

اے ولی قدر ترے شعر کی کیا بوجھے عوام
اپنے اشعار کوں ہرگز تو نہ دے جز بہ خواص

(۱۱)

لیکن، اس تمام مقبولیت اور اعزاز کے باوجود، ولی کے سوانح کی بابت ہماری ادبی تاریخوں میں ابہام بہت ہے۔ محمد اکرام چغتائی نے جولائی، اکتوبر ۱۹۶۶ء میں ولی کے مخطوطوں اور بیاضوں کی ایک فہرست رسالہ 'اردو' کراچی میں شائع کی تھی۔ اس فہرست کی رو سے دیوانِ ولی کے تقریباً سو نسخے اس وقت موجود تھے۔ کچھ پر کتابت کی تاریخیں مرقوم تھیں، کچھ پر نہیں۔ تینتیس بیاضوں کا تذکرہ اس فہرست کے علاوہ تھا۔ ایک ایسا باکمال شاعر، جس کے قلمی نسخوں کی تعداد اتنی زیادہ ہو، اُس کے وطن، تاریخ

ولادت و وفات، اور حالاتِ زندگی کے سلسلے میں اختلافات کی تفصیل ولی سے متعلق کتابوں میں اور ادبی تاریخوں میں بھری پڑی ہے۔ اس تمام قصے کو دیکھ کر حیرت ہوتی ہے۔ حد تو یہ ہے کہ ولی کے نام تک کے بارے میں اختلاف ہے۔ ولی نے خود کہا تھا:

ولی ایران و توراں میں ہے مشہور
اگرچہ شاعرِ ملکِ دکن ہے

لیکن یہ ناموری بھی ان کے شخصی حالات اور کوائف پر پھیلی ہوئی دھند کو صاف نہ کر سکی۔ ولی کون تھے؟ کیا تھے؟ ان کا نام کیا تھا؟ ان کا انتقال احمد آباد میں ہوا کہ اورنگ آباد میں؟ انھوں نے اردو شاعری میں فارسی والوں کا طرز کس کے مشورے پر اختیار کیا؟ دلّی کب آئے اور کس کس سے ملے؟ کن اساتذہ سے کسبِ فیض کیا؟ حضرت شاہ سعد اللہ گلشن سے ان کی ملاقات کہاں ہوئی؟ فارسی کا رسالہ 'نور المعرفت' ان کی اپنی تصنیف ہے یا نہیں؟ غرض کہ بھانت بھانت کے سوالوں کا ایک جال ان کی شخصیت کے گرد پھیلا ہوا ہے۔ کوئی بات قطعی اور طے نہیں ہے تاہم اتنا طے ہے کہ دیوانِ ولی کی صورت میں، اشعار کا جو گنجینہ ہمارے سامنے ہے، اسے نسبت صرف ولی سے ہے اور اس گنجینۂ معنی کے محاسن لازوال ہیں:

ولی اربابِ معنی میں اسے ہے عرش کا رتبہ
پری زادِ معانی کو جو کوئی کرسی پہ بٹھلاوے

(۲۰۰۴ء)

●●●

غالب کی صدی:

محمد حسین آزاد اور نشاۃ ثانیہ کا مسئلہ

انیسویں صدی اردو کی ادبی تاریخ کے پس منظر میں بہت دیرپا اثرات اور دور رس نتائج کی صدی تھی۔ اسی صدی کے دوران تہذیب، تعلیم، ادب، فنون لطیفہ اور علوم کی دنیا میں ایسی تبدیلیاں رونما ہوئیں جنھوں نے ہماری فکر اور احساس کے محور بدل کر رکھ دیے۔ ہمیں آپ اپنے ماضی پر شک اور بے اعتباری کی نظر ڈالنا سکھایا۔ ہمارے نظام اخلاق، اقدار اور زندگی کے عام اسالیب کو نئے سرے سے وضع کرنے کی ضرورت پر زور دیا۔ اس عہد میں ثقافت، ادب اور علوم کے نئے معیار قائم کیے گئے۔ نئے مقاصد کا تعین ہوا۔ ادب کی نئی صنفیں اور علوم کی نئی سطحیں سامنے آئیں۔ زندگی اور گرد و پیش کے مظاہر اور اشیا کی تفہیم و تعبیر کے نئے اصول ترتیب دیے گئے۔ دنیا کی بات تو الگ رہی، خود ہماری اجتماعی تاریخ میں یہ دور غیر معمولی واقعات اور غیر معمولی شخصیتوں کا دور تھا۔ سرسید، آزاد، حالی، شبلی، نذیر احمد، ذکاء اللہ، غالب اور صہبائی، سب کے سب اسی عہد کے افق پر نمودار ہوئے۔

لیکن آگے بڑھنے سے پہلے اس مسئلے پر ایک نظر ڈال لینا شاید ضروری ہے کہ ہم اس صدی کو نشاۃ ثانیہ کی صدی کہتے کیوں ہیں؟ برطانوی اقدار و اقتدار کے غلبے کے ساتھ ہمارے یہاں بیشک بہت سے نئے خیالات کی بنیاد پڑی۔ روشن خیالی اور عقلیت کے ایک نئے دور کا آغاز ہوا۔ ہم پر جدید علوم خاص کر جدید سائنس اور ٹکنولوجی کے کئی رمز آشکار ہوئے۔ ہم نے نئی مشینوں کی آواز سنی اور روز مرہ زندگی میں متعدد نئی چیزوں سے ہم روشناس ہوئے۔ کتنے ہی نئے تصورات تک ہماری رسائی ہوئیں اور صدیوں کی پالی پوسی، کتنی ہی روایتیں ہمیں نئے معاشرتی تقاضوں کے تحت، فرسودہ اور از کار رفتہ محسوس ہوئیں۔ لیکن یہ سب تو ہماری تہذیبی تاریخ میں اس سے پہلے بھی ہو چکا تھا۔ ایک نشاۃ ثانیہ یا بیداری وہ بھی تو تھی جب

اس دیومالائی ملک کی سرزمین پر مسلمانوں نے قدم رکھا تھا اور ہندستان کی قدیم تہذیب کا تعارف مسلمانوں کے ساتھ سفر کرنے والی تہذیب سے ہوا تھا۔ پھر وہ بھی تو ایک ہمہ گیر بیداری یا نشاۃ ثانیہ ہی تھی جب مسلمان صوفیوں اور ہندو بھگتوں کی مشترکہ کوشش کے نتیجے میں عہد وسطیٰ کی بھگتی تحریک کا آغاز ہوا، اس تحریک نے ہمارے روایتی سماجی ڈھانچے پر ضرب لگائی اور بہت سے مروج و مقبول اصولوں کو متروک ٹھہرایا۔ تاریخ کا ہر دور اپنے ساتھ کچھ نئے ثقافتی سانچے بھی لاتا ہے۔ پھر انھی سانچوں کی یکجائی اور قبولیت کے نتیجے میں ایک نئی تہذیب جنم لیتی ہے۔ بارہویں تیرہویں صدی عیسوی کی ہند اسلامی تہذیب اور بھگتی دور کی مغلیہ تہذیب کو اسی مظہر کی روشنی میں دیکھا جانا چاہیے۔

اور اس حساب سے جب ہم ہندستان میں انگریزوں کی آمد اور مغربی تمدن کی بالادستی کے دور، یعنی اٹھارہویں اور انیسویں صدی کے اجتماعی ماحول پر نظر ڈالتے ہیں تو نشاۃ ثانیہ کے ایک نئے تصور تک پہنچتے ہیں۔ اس تصور کی تہہ میں ایک نئی روشن خیالی، ایک نئی عقلیت، حقیقت کے ایک نئے نظام کا رنگ چھپا ہوا تھا۔ سرسید، ان کے رفیقوں اور ہم عصروں کی ذہنی سرگرمی اور کارکردگی کا خاکہ انھی حقائق کے پس منظر میں مرتب ہوا۔

سرسید سمیت انیسویں صدی کے نصف آخر میں ایک نئے شعور اور نئی تہذیبی قدروں کی ترویج و ترقی کا پرچم بلند کرنے والے ان کے تمام ہم عصروں کے یہاں عقلیت، حقیقت اور روشن خیالی کے جن تصورات کو قبولیت ملی، انھیں بلاشبہ اپنے زمانے کے مطالبات اور تاریخ کی تائید حاصل تھی لیکن اسی کے ساتھ ساتھ اس سچائی سے انکار بھی ممکن نہیں ہے کہ یہ تصورات بہت گہرے نہیں تھے اور ان کی پشت پناہی کا بیڑا ایسے مصلحوں اور دانشوروں نے اٹھا رکھا تھا جو اپنے اجتماعی ماضی سے زیادہ اپنے حال کی تبدیلیوں اور نئی حقیقتوں پر نظر رکھتے تھے، جنھیں اپنے ماضی کی حفاظت سے زیادہ اپنے حال کو بنانے اور اپنے مستقبل کو بچانے کی فکر تھی، جو جانے انجانے میں دنیاداری کی قدروں کو فروغ دے رہے تھے۔ ایسا نہ ہوتا تو راجہ رام موہن رائے سے لے کر سرسید تک، وہ تمام برگزیدہ شخصیتیں جنھوں نے "جدید تہذیبی نشاۃ ثانیہ" کی قیادت کا بوجھ اٹھایا، اپنے اجتماعی ماضی سے اتنے غیر مطمئن اور مغرب کے برسر اقتدار تمدن سے اس حد تک مرعوب نہ ہوتے جس کا اظہار ان کی تحریروں اور سرگرمیوں سے ہوتا ہے۔ زمانے کا جبر اور تاریخ کا بوجھ ایک ایسی سچائی ہے جسے تسلیم کیے بغیر چارہ نہیں، لیکن نئی تہذیبی اور معاشرتی قدروں سے انحراف کی آواز بھی بہرحال اٹھنی چاہیے تھی۔ خاص طور پر ایک ایسے دور میں جب خود مغرب اپنے صنعتی انقلاب اور سائنسی عقلیت کی پروردہ قدروں سے پوری طرح مطمئن نہیں تھا۔ فرانسیسی انقلاب سے قطع

نظر، جو اسی انحراف کی ایک موثر علامت ہے، خود انگلستان میں بھی شاعروں، ادیبوں، دانشوروں کا ایک ایسا طبقہ وجود میں آچکا تھا جس کے لیے مادی کامرانی ہی سب کچھ نہیں تھی۔ ''مغلوں کی شام'' (Twilight of the Mughals) کے مصنف پرسیول اسپیر نے خالص منطقی تجزیے کی بنیاد پر یہ نتیجہ نکالا ہے کہ ہندستان میں ۱۸۵۷ء کے انقلاب کی ناکامی اور برطانوی حکومت کے قیام کے ساتھ ایک عظیم الشان تہذیبی روایت کا خاتمہ ہو گیا اور اب جس نئی تہذیب کی بنیاد پڑی وہ عہد وسطیٰ کی تہذیب کے مقابلے میں بہت معمولی تھی۔

اس مسئلے کے مضمرات کثیر ہیں اور ایک چھوٹی سی گفتگو میں ان سب کا احاطہ ممکن نہیں ہے۔ یہاں میں ۱۸۵۷ء سے پہلے اور بعد کی تہذیب، دونوں ادوار کی اخلاقیات، اقدار اور جمالیاتی ترجیحات کا موازنہ بھی نہیں کرنا چاہتا لیکن زیر بحث موضوع کی مناسبت سے اتنا ضرور عرض کرنا چاہتا ہوں کہ انیسویں صدی ہی وہ صدی بھی ہے جس کے دوران ہماری تخلیقی روایت سے مربوط سب سے روشن اور بلند سطح دریافت کی گئی۔ اس سطح کی نشاندہی غالب کی شاعری سے ہوتی ہے۔

غالب کی شاعری اور مجموعی شخصیت اپنے گوناگوں اوصاف سے قطع نظر، نئے تمدن، نئی تہذیبی اقدار، اور حقیقت کے نئے تصور کے خلاف، فکری اور تخلیقی سطح پر مزاحمت اور اپنے انفرادی تشخص کی حفاظت کا علامیہ بھی ہے۔ اپنی تخلیقی جدوجہد میں غالب کو اپنی زبان کے نام لیواؤں کی حمایت چاہے نہ ملی ہو، لیکن اس دیس کی دھرتی سے دور، دنیا کے مختلف ملکوں میں سائنسی حقیقت سے ناآسودگی کا اظہار مختلف زبانوں کے شاعر اور ادیب بہت واضح طور پر کر رہے تھے۔ گیٹے، بودلیئر، پشکن، ہائنے، والٹ وہٹمن، اور انگلستان کے رومانی شعرا ـــــ یہ سب کے سب غالب کے ہم عصر تھے اور ان میں سے کسی نے بھی مغرب کے صنعتی تمدن کی پروردہ قدروں کی ترجمانی نہیں کی۔ اس کے برخلاف انھوں نے تو دراصل یہ کیا کہ مادّی زندگی کے تجربوں اور مسئلوں سے زیادہ انسان کی روحانی شخصیت کے تقاضوں کی تفہیم و تعبیر اور اس کے باطن کی تفتیش میں منہمک رہے۔

سرسید، نذیر احمد، حالی، شبلی، آزاد، سب کے یہاں ایک اندرونی پیچ و تاب اور ایک جذباتی اضطراب کے نشانات صاف دکھائی دیتے ہیں۔ ان میں سے کوئی بھی اپنے اجتماعی ماضی کی شان و شکوہ اور اپنے تہذیبی ورثے کی قدر و قیمت کا منکر نہیں تھا۔ لیکن اردو زبان و ادب کے پس منظر میں حالی کی کتاب ''مقدمۂ شعر و شاعری'' اور اس کتاب کے لکھے جانے (۱۸۹۳ء) سے کچھ پہلے (۱۸۷۴ء) انجمن پنجاب کے قیام اور محمد حسین آزاد کے معروف لیکچر ''نظم اور کلام موزوں کے باب میں خیالات''

کے متن پر غور کیا جائے تو اس عہد کی بنیادی الجھن کا سراغ لگانا مشکل نہیں ہے۔ حالی کی کتاب اور آزاد کے لیکچر، دونوں کے مقدمات ان دونوں کی شخصیت اور مزاج سے مناسبت نہیں رکھتے۔ غالب نے اپنے خطوں میں دلی کی بربادی کا جو نقشہ کھینچا ہے اور ایک ثقافتی ورثے کی تباہی پر جس طرح اپنے اضطراب اور ملال کا اظہار کیا ہے، اس سے انیسویں صدی کی بساط پر پھیلے ہوئے اجتماعی تماشے کی نشاندہی بھی ہوتی ہے۔ صاف پتہ چلتا ہے کہ یہ دکھ صرف غالب کا نہیں، ان کے پورے معاشرے اور عہد کا ہے۔ حالی اور آزاد نے بہ ظاہر تو تاریخ کے عمل کا جائزہ بہت منطقی، معروضی اور غیر جذباتی سطح پر لیا ہے اور یہ بتانے کی کوشش کی ہے کہ ایک نئے دور کی آمد آمد کے ساتھ اپنے شعور کے محور کو بدلنے کی ضرورت بھی ناگزیر ہے۔ ماضی کا ثقافتی سرمایہ اور ادبی روایت، تاریخ کے بدلے ہوئے موسم کا ساتھ دینے سے قاصر ہے۔ طوطا مینا کی کہانیوں کا زمانہ لد چکا۔ اب تو ہماری نثر اور نظم کو نئے میلانات اور احساسات کی ترجمانی کا حق ادا کرنا ہوگا، لیکن دونوں کی شخصیت کا غالب آہنگ روایتی ہے۔ دونوں کے یہاں ایک طرح کی حسرت آفرینی کا رنگ نمایاں ہے۔ نئے موضوعات پر وہ جو شعر کہتے ہیں، پھیکے سیٹھے ہوتے ہیں اور روایت کی گونج سے ان کا شعور کبھی خالی محسوس نہیں ہوتا۔ ''مقدمۂ شعر و شاعری'' میں اور آزاد کے لیکچر میں جو نئے معیار قائم کیے گئے ہیں اور جن نئے اصولوں کی ضابطہ بندی کی گئی ہے، انھیں نہ تو حالی کی شخصیت اچھی طرح نبھا سکی ہے، نہ آزاد کی۔ حالی کے یہاں تو خیر پھر بھی ضبط اور تنظیم کا تاثر نسبتاً گہرا ہے اور اپنی نئی نظموں میں یا مقدمۂ شعر و شاعری کی دفعات مرتب کرتے وقت وہ زمانے کی نئی منطق کے قائل اور ترجمان دکھائی دیتے ہیں، لیکن آزاد کی شاعری تو کسی طرح کا گہرا تاثر قائم کرنے سے یکسر قاصر رہی۔ یوں بھی انھوں نے اپنے شعری مزاج کی کما حقہ نمائندگی اپنی نظم سے زیادہ نثر میں کی ہے۔ نظم کے میدان میں ان کی حسیت لنگڑانے لگتی ہے۔ چنانچہ اچھی شاعری یا اچھے شعر کی تلاش میں کامیابی آزاد کے یہاں شاید ممکن ہی نہیں ہے۔

اور جہاں تک انیسویں صدی کی تہذیبی نشاۃ ثانیہ کے سیاق میں آزاد کے مجموعی کارنامے یا ان کی خدمات کا سوال ہے تو اس سوال کا جواب ہمیں آزاد کی نثری کتابوں اور انجمن پنجاب کے کاموں میں ان کے انہماک اور سرگرمی کے واسطے سے ڈھونڈنا ہوگا۔ آزاد کا دور جدید نثر کی تعمیر اور ترقی کا دور تھا۔ اس دور کی سب سے بڑی کامرانی کو اگر مختصراً بیان کرنا ہو تو یہ کہا جا سکتا ہے کہ اردو نثر کو علوم کی دنیا میں پہلی بار اعتبار ملا۔ تخلیقی اور ادبی اظہار سے زیادہ چلن اب اردو نثر نے سماجی اور سائنسی علوم کی دنیا میں اختیار کیا۔ اس میں شک نہیں کہ ادب کی نثری صنفوں میں بعض نمایاں اضافے بھی ہوئے مثلاً انشائیہ یا Personal

Essay، ادبی تنقید اور ادبی تاریخ نویسی، سوانح اور سفرنامہ، فکشن اور ڈرامے کی سطح پر ہمارے لکھنے والے نئے اسالیب اظہار سے متعارف ہوئے اور اردو صرف شاعری کی زبان کے دائرے سے نکل کر منطقی اور معروضی اظہار، مدلل اور منطقی اسلوب کا بوجھ اٹھانے کے لائق بھی سمجھی جانے لگی۔ اس عہد کی بڑی ادبی شخصیتوں میں، ایک غالب کے استثنا کے ساتھ، نثر لکھنے والے شاعروں سے آگے دکھائی دیتے ہیں۔ سرسید، حالی، آزاد، شبلی، نذیر احمد کے مجموعی رول کی پہچان ان کی نثری خدمات کے واسطے سے ہی قائم ہوتی ہے۔ لیکن اس پس منظر میں یہ غم آلود تاثر بھی کسی نہ کسی حد تک مرتب ہوتا ہے کہ انیسویں صدی کے افق پر، غالب کی تخلیقی جینیس کے گہرے سایے کے باوجود، ایک طرح کی نثر زدگی کا ماحول بھی ۱۸۵۷ء کے بعد کی دہائیوں میں مرتب ہوا۔ غالب کی تخلیقی عظمت اور سرخ روئی ایک فرد کا امتیاز تھی، ایک دور کا امتیاز نہیں تھی۔ غالب کے بیشتر ہم عصروں پر تخلیقی تھکن کی ایک فضا طاری دکھائی دیتی ہے۔ خود غالب کی شاعری بھی ۱۸۵۷ء کے بعد کے دور میں پس پشت جا پڑی اور ان کی شخصیت کا اظہار ان کے اشعار سے زیادہ ان کے مکاتیب میں ہوا۔ شاعری سے وہ بتدریج دست کش بھی ہوتے گئے اور غالب کو الگ کر کے، اگر اس ہنگامہ خیز صدی کے نصف دوم کی اجتماعی زندگی اور فکری ماحول پر نظر ڈالی جائے، تو اس تاثر تک پہنچنے میں دیر نہیں لگتی کہ برطانوی حکومت کے قیام کے ساتھ جس دنیا کا ظہور ہوا وہ شاعروں سے زیادہ نثر نگاروں کی دنیا تھی۔ اس دنیا کی تعمیر میں سرسید، حالی، شبلی، آزاد اور نذیر احمد سب سے آگے تھے۔ ''جدید اردو نثر کے یہ عناصر خمسہ'' ذہنی سرگرمیوں کی ایک نئی فصل، علمی ترقی کے ایک نئے عہد کی بشارت دیتے ہیں۔ ان کے کارناموں کا سلسلہ نئے علوم اور افکار کی ایک جگمگاتی ہوئی دنیا کا احاطہ کرتا ہے۔ اردو نثر کا کینوس کئی جہتوں میں ایک ساتھ وسیع ہوتا ہوا دکھائی دیتا ہے۔

اپنے چار انتہائی ممتاز اور جلیل القدر ہم عصروں کی طرح آزاد کے نثری اظہار کی سطح بھی کسی ایک دائرے یا صنف کی پابند نہ تھی۔ سرسید، حالی، شبلی، نذیر احمد —— ان میں کوئی بھی اپنے علم وفضل اور اپنے ذہنی وفکری اوصاف کے لحاظ سے یک رخا نہیں تھا۔ یہ زندگی کا، حقیقت کا، تہذیب کا، علم کا ایک ہمہ گیر تصور رکھتے تھے۔ اپنی خدمات کے اعتبار سے یہ ہم رتبہ ہیں اور ان میں کسی کو کسی پر ترجیح نہیں دی جا سکتی۔ لیکن ان شخصیتوں کے توسط سے جو منظر نامہ مرتب ہوتا ہے اور جو مجموعی ذہنی فضا بنتی ہے، اس کے سیاق میں اشتراک اور مماثلت کے کئی پہلوؤں کے باوجود، دو شخصیتیں ہمیں قدرے مختلف بھی نظر آتی ہیں۔ یہ شخصیتیں غالب اور محمد حسین آزاد کی ہیں۔ غالب اور آزاد کی نثر نئے پن کے تمام رنگوں اور جدت کے عناصر سے مزین ہوتے ہوئے بھی سرسید، شبلی، حالی اور نذیر احمد کی نثر سے مختلف جمالیاتی ذائقہ رکھتی

ہے۔ صلاح الدین محمود نے لکھا تھا کہ اردو کی سب سے اچھی نظم اور سب سے اچھی نثر، دونوں کی تعمیر و تشکیل کا بوجھ ایک ہی افسردہ روح کے سر آیا تھا اور یہ روح غالب کی تھی۔ یہ مسئلہ ایک الگ تجزیے کا موضوع ہے، تاہم، یہاں اس حقیقت کی نشاندہی غالباً نامناسب نہ ہوگی کہ غالب کی نثر اور محمد حسین آزاد کی نثر میں انفرادیت کی آنچ، سرسید، حالی، شبلی اور نذیر احمد سے زیادہ تیز ہے۔ سرسید، حالی، شبلی اور نذیر احمد کی نثر میں کسی تہذیبی فریضے کی ادائیگی سے زیادہ نمایاں کیفیت، اپنے زمانے کی بدلتی ہوئی اجتماعی زندگی کے مطالبات سے مناسبت کی ہے —— مگر غالب اور آزاد دونوں کی نثر بہت مستحکم شخصی آہنگ رکھتی ہے۔ مہدی افادی نے آزاد کو اردوئے معلی کا ہیرو جو کہا تھا تو اسی بنیاد پر کہ ذہنی اور فکری لحاظ سے اپنے زمانے کے تغیرات اور نئے تہذیبی مطالبات کو تسلیم کرنے کے باوجود، اپنے اسالیب اظہار سے آزاد کی شخصیت کا تعلق برقرار رہا اور وہ استدلال آمیز توانائی اور معروضیت، جس کے نشانات سرسید، حالی، شبلی، اور نذیر احمد کی علمی نثر میں بہت واضح ہیں، اس کے برعکس آزاد کی نثر اپنی نیم جذباتی رو اور اپنی مخصوص غنائیت کے واسطے سے پہچانی جاتی ہے۔ آزاد کے علمی مقدمات میں جذباتی انسلاکات اور ایک طرح کے نیم روشن تخلیقی استدلال کا انداز حاوی ہے۔ وہ نثر اور شعر میں فرق تو کرتے ہیں اور اپنی تمام نثری تحریروں میں وہ بنیادی غرض اور سروکار اپنے خیال کی منتقلی یا ادائیگی سے رکھتے ہیں، تاہم ان کی علمی نثر میں ہمیں وہ تعقل شیوگی اور وہ ٹھنڈی معروضیت نظر نہیں آتی جو سرسید، حالی، شبلی اور نذیر احمد کے یہاں ملتی ہے۔ آزاد کی نثر ''آب حیات''، ''دربار اکبری''، ''سخندان فارس'' جیسے بے مثال علمی کارناموں میں بھی، اپنے موضوع کا حق ادا کرنے کے باوجود، اپنے مخصوص تخلیقی لطف اور لذت سے کبھی محروم نہیں ہوتی۔

لیکن یہاں ایک عام غلط فہمی کا ازالہ بھی ضروری ہے۔ شبلی نے آزاد کو جو ''بائیں ہاتھ والا خراج'' یا (Left handed compliment) یہ کہتے ہوئے پیش کیا تھا کہ وہ ادھر اُدھر کی گپیں بھی ہانک دیں تو وحی معلوم ہوتی ہیں، اس کی بنیاد پر، ایک عام تاثر یہ قائم کر لیا گیا ہے کہ آزاد کی نثر، ان کی تمام تحریروں میں یکساں رنگ رکھتی ہے۔ یہ تاثر صحیح نہیں ہے اور اس کی حیثیت محض عمومی ہے۔

ان تینوں کتابوں میں آزاد نے جو اسلوب اختیار کیا ہے وہ ''نیرنگ خیال'' کے اسلوب سے الگ ہے۔ آزاد لفظوں کو زندہ مظاہر کی طرح متحرک اور چلتا پھرتا، مختلف جذباتی اور حسی کیفیتوں سے گزرتا ہوا دیکھنے پر قادر تھے اور اس کا سبب یہ تھا کہ لکھتے وقت ان کا تخیل کبھی ان کا ساتھ نہیں چھوڑتا تھا۔ لیکن آزاد نے اپنی علمی نوعیت کی تحریروں میں اپنے موضوعات کے تقاضے تو بے شک پیش نظر رکھے ہیں مگر اسی کے

ساتھ ساتھ اپنے انفرادی میلانِ طبع پر بھی انھوں نے کسی قسم کی بندش عائد نہیں کی ہے۔ آزاد کا اسلوب فی نفسہٖ ان کی شخصیت ہے۔ ان کی شخصیت کے محاسن اور معائب ان کے نثری اسلوب کی خوبی اور خرابی کا پتہ بھی دیتے ہیں۔ انیسویں صدی کی تہذیبی نشاۃ ثانیہ نے ذہنی اور جذباتی کشمکش کا جو ماحول تیار کیا تھا اس کی ترجمانی غالب کے بعد اس عہد کی شخصیات میں شاید سب سے زیادہ محمد حسین آزاد کی شخصیت سے ہوتی ہے۔ ان کی عام انسانی شخصیت کی طرح، ان کا اسلوب نثر بھی اسی کشمکش کا آئینہ دار ہے۔

(غالب اکیڈمی، نئی دہلی، فروری ۲۰۰۶ء)

●●●

غالب اور غالب کی دلّی

غالب کی کہانی کچھ معنوں میں ایک شہر کی کہانی بھی ہے۔ اس طرح انھوں نے دو کرداروں کی کتھا مرتب کی، ایک آپ بیتی کے طور پر، دوسری شہر بیتی کے طور پر۔ ان میں سے ایک کا مرکزی نقطہ ان کی شاعری تھی، دوسری بیتی کا محور ان کے خطوط ہیں۔ ان نقطوں کے گرد جو دائرہ بنتا ہے اس میں الجھاوے بہت ہیں۔ غالب ایک انتہائی تہہ دار اور پیچیدہ شخصیت رکھتے تھے اور ان لوگوں میں نہیں تھے جو صاف، سیدھے، غیر مبہم انداز میں اپنی بات کہتے ہیں اور ہر حقیقت کو، چاہے وہ ان کی اپنی ہستی سے ہی عبارت کیوں نہ ہو، ہمیشہ بس ایک اوپری سطح پر دیکھتے ہیں۔ غالب کی شاعری گنجینۂ معنی کا طلسم ہے۔ غالب کی نثر ایک حیرت آباد جس کے گرد فصیل تو انیسویں صدی کے دوران رونما ہونے والے واقعات اور واردات کی کھنچی ہوئی ہے لیکن جس کی فضا میں ایک ساتھ کئی زمانے سانس لیتے ہیں۔ اسی لیے ہم غالب کی نظم و نثر کے حوالے سے ان کے ماضی، ان کے حال اور ان کے استقبال، تینوں سے ایک ساتھ روشناس ہوتے ہیں۔

غالب کی شاعری کی طرح ان کا یہ شہر بھی ہمارے احساسات پر، دونوں بیک وقت ایک تجربے اور ایک خواب، ایک روایت اور ایک جیتی جاگتی سچائی کی صورت وارد ہوتے ہیں۔ عمارتیں وقت کے ساتھ کمزور پڑتی ہیں تو ڈھیر سے ڈھیر ڈھے جاتی ہیں اور ان کے آثار کھنڈر کے طور پر ہمارے سامنے ہوتے ہیں۔ اس کے برعکس، تہذیبیں دم توڑتی ہیں تو ان کی جگہ نئی قدروں، نئے معاشرتی رویوں اور ایک نئے اسلوبِ زیست کا سلسلہ قائم ہو جاتا ہے۔ لیکن شخصی یا اجتماعی سطح پر، ہر تبدیلی صرف تبدیلی نہیں ہوتی۔ کبھی کبھی ہماری زندگی میں بدلاؤ، بگاڑ کی صورت بھی اختیار کر لیتا ہے۔ ثقافتی سیاق میں یہی کچھ غالب کی دلّی کے معاملے میں بھی ہوا۔ ناصر کاظمی نے یہ شعر پتہ نہیں ۱۸۵۷ء کی دلّی کے پس منظر میں کہا تھا یا ۱۹۴۷ء کی دلّی کے پس منظر میں، لیکن جس شہر میں غالب نے ایک عمر بسر کی اور پھر اسے جاگتی آنکھوں سے بدلتے، بگڑتے اور بکھرتے ہوئے دیکھا، اس کے بارے میں سوچیں تو ناصر کا شعر

اندھیرے خیالوں میں روشنی کی ایک جلتی بجھتی لکیر کی طرح چمک اٹھتا ہے:

گلی گلی آباد تھی جن سے کہاں گئے وہ لوگ

دلّی اب کے ایسی اجڑی گھر گھر پھیلا سوگ

غالب کا شعر اور ان کا شہر، ان کی اپنی ہستی اور ان کے تجربے میں آنے والی تہذیب، دونوں تاریخ کے ایک عجیب وغریب دوراہے پر کھڑے دکھائی دیتے ہیں۔ کبھی تھکے ہارے، افسردہ وملول، کبھی ایک نئے راستے پر جاتے ہوئے بہت پرامید اور حوصلہ مند۔ غالب کے زمان ومکاں ایک زندہ کردار کی طرح مختلف کیفیتوں سے گزرتے ہیں، ایک ساتھ کئی سمتوں میں سفر کرتے ہیں، کبھی جیتے ہیں کبھی مرتے ہیں، کبھی خود کو نئے سرے سے یکجا کرتے ہیں، کبھی ٹوٹتے اور بکھرتے ہیں۔ ایک شخص کی طرح، ان کا شہر بھی بناؤ اور بگاڑ، امید اور ناامیدی کے تماشوں سے دوچار ہوتا ہوا، اپنے ماضی کی ڈور کا سرا تھامے، اپنے مستقبل کی تلاش میں سرگرداں دکھائی دیتا ہے:

——— اور میں جس شہر میں ہوں، اس کا نام بھی دلّی اور اُس محلے کا نام بلّی ماروں کا محلّہ ہے۔ لیکن ایک دوست، اس جنم کے دوستوں میں سے نہیں پایا جاتا۔ واللہ ڈھونڈنے کو مسلمان اس شہر میں نہیں ملتا کیا امیر، کیا غریب، کیا اہل حرفہ، اگر کچھ ہیں تو باہر کے ہیں، ہنود البتہ کچھ آباد ہو گئے ہیں۔

——— میں کہاں اور یہ شہر کہاں؟ مبالغہ نہ جاننا۔ امیر غریب سب نکل گئے۔ جو رہ گئے تھے وہ نکالے گئے۔ جاگیردار، پنشن دار، دولت مند، اہلِ حرفہ کوئی بھی نہیں ہے۔ مفصل حالات لکھتے ہوئے ڈرتا ہوں۔ ملازمانِ قلعہ پر شدت ہے۔ بازپرس اور دارو گیر میں مبتلا ہیں۔

——— بنام منشی ہرگوپال تفتہ

شنبہ، ۵ دسمبر ۱۸۵۷ء

——— حقیقی میرا ایک بھائی دیوانہ مر گیا۔ اس کے چار بچے، ان کی ماں یعنی میری بھاوج، جے پور میں پڑے ہوئے ہیں۔ اس تین برس میں ایک روپیہ ان کو نہیں بھیجا۔ بھتیجی کیا کہتی ہوگی کہ میرا بھی کوئی چچا ہے۔ یہاں اغنیا اور امرا کے ازواج اور اولاد بھیک مانگتے پھریں اور میں دیکھوں، اس مصیبت کی تاب لانے کو جگر چاہیے۔

اب خاص اپنا دکھ روتا ہوں۔ ایک بیوی، دو بچے، تین چار آدمی گھر کے، کلّو، کلیان، ایاز، یہ

باہر۔ مداری کی جورو بچے بدستور، گویا مداری موجود ہے۔ میاں گھمن گئے گئے مہینہ بھر سے آ گئے کہ بھوکا مرتا ہوں۔ اچھا بھائی تم بھی رہو۔ ایک پیسے کی آمد نہیں۔ بیس آدمی روٹی کھانے والے موجود۔

——— بنام سید یوسف مرزا

دوشنبہ، ۲۸ر نومبر ۱۸۵۹ء

——— ایک غدر کالوں کا، ایک ہنگامہ گوروں کا، ایک فتنہ انہدام مکانات کا، ایک آفت وبا کی، ایک مصیبت کال کی، اب یہ برسات جمیع حالات کی جامع۔ آج اکیسواں دن ہے۔ آفتاب اس طرح نظر آ جاتا ہے جس طرح بجلی چمک جاتی ہے۔ رات کو کبھی کبھی اگر تارے دکھائی دیتے ہیں تو لوگ ان کو جگنو سمجھ لیتے ہیں۔ اندھیری راتوں میں چوروں کی بن آئی۔ کوئی دن نہیں کہ دو چار گھر کی چوری کا حال نہ سنا جائے۔ مبالغہ نہ سمجھنا۔ ہزار ہا مکان گر گئے۔ سیکڑوں آدمی جا بجا دب کر مر گئے۔ گلی گلی ندی بہہ رہی ہے۔ قصہ مختصر وہ ان کال تھا کہ مینہ نہ برسا، اناج نہ پیدا ہوا۔ یہ پن کال ہے، پانی ایسا برسا کہ بوئے ہوئے دانے بہہ گئے۔ جنھوں نے ابھی نہیں بویا تھا وہ بونے سے رہ گئے۔ سن لیا دلی کا حال؟

——— بنام میر مہدی مجروح

سہ شنبہ، ۲۹ر جولائی ۱۸۶۲ء

چارلس ڈکنس کے لندن کی طرح غالب کا شہر دلی بھی زمانے کے سرد و گرم سے گزرتا ہوا صرف ایک شہر نہیں، ایک شخص کی مثال ہے:۔ کبھی اداس کبھی شادماں کبھی گمبھیر (فراق) غالب اس شہر کے آئینے میں اپنا عکس دیکھتے تھے اور ایک منجھے ہوئے مصور یا قصہ گو کی طرح اس شہر پر اترتے ہوئے اچھے بُرے دنوں کی ہر تصویر کو اس کی تمام جزئیات کے ساتھ۔ اپنے سینے میں جذب کرتے جاتے تھے۔ اپنے ہم عصر شاعروں ادیبوں میں، اپنے متعدد امتیازات کے ساتھ، غالب کا یہ امتیاز بھی بہت اہم اور معنی خیز ہے کہ انھیں ذہنی تجربوں اور خیالوں کی طرح گرد و پیش کے مظاہر سے اور دور پاس کی واردات سے یکساں دلچسپی تھی۔ انھوں نے انیسویں صدی کی تہذیبی نشاۃ ثانیہ کے سب سے معروف نمایندے، سرسید سے پہلے اس نئی بیداری کا خیر مقدم کیا اور ماضی سے اپنے تمام تر جذباتی رابطوں اور رشتوں کے باوجود آئین روزگار کی اس منطق پر اصرار کیا کہ ہر نیا زمانہ ایک نیا نظام بھی ساتھ لاتا ہے۔

پیش ایں آئیں کہ دارد روزگار
گشتہ آئینِ دگر تقویم پار

(تقریظ: آئینِ اکبری، مرتبہ: سرسید احمد خاں)

مزے کی بات یہ ہے کہ غالب گئی رتوں کا ماتم اور تاریخ و تہذیب کی ایک نئی رت کا سواگت، ایک سی دل بستگی کے ساتھ کرتے ہیں۔ انیسویں صدی میں انگریزی حکومت کے قیام اور ایک ہمہ گیر ثقافتی انقلاب سے پہلے کی دلّی کا نقشہ، مغلیہ اقتدار کے بتدریج زوال کے باوجود ایسا نہیں تھا کہ اسے آسانی سے بھلایا جا سکے۔ انتظار حسین نے اپنی دلچسپ کتاب ''دلّی تھا جس کا نام'' کے ایک باب ''ایک شہر پانچ ہنگامے'' میں اس نقشے کا بیان، غالب کے ساتھ ساتھ سرسید اور ظہیر دہلوی کے حوالے سے بھی ان لفظوں میں کیا ہے:

غالب نے دلّی کی ہستی پانچ ہنگاموں پر منحصر بتائی تھی۔ قلعہ، چاندنی چوک، ہر روز مجمع جامع مسجد کا، ہر ہفتے سیر جمنا کے پل کی، ہر سال میلہ پھول والوں کی سیر کا۔

——(جمنا کی) لہروں کو دیکھ کر تو شاہ عبدالعزیز محدث دہلوی جیسے ثقہ بزرگ بھی لبلوٹ ہو گئے تھے۔ کیا خوب اسے خراج تحسین پیش کیا——(و ما ھو جوْن جدی من تحتھا فحکی. انھار خلد جلت فی اسفل الغرف) جمنا کا پانی اس (شہر) تلے بہتا ہوا ایسا معلوم ہوتا ہے جیسے جنت کی کھڑکیوں کے نیچے نہریں بہہ رہی ہیں۔

کب سے، کتنے جگوں سے یہ ندی اپنی چاندی ایسی لہروں کے ساتھ بہہ رہی ہے۔ کوئی تو اس میں جادو ہے کہ اس کے کنارے آباد ہونے والا یہ نگر کتنی مرتبہ خون میں نہایا اور اجڑ گیا۔ مگر خلقت نے ہر پھر کر یہیں پھر ڈیرے ڈالے اور نئے سرے سے پھر نگر بسایا۔ سب سے بڑھ کر نگم بودھ گھاٹ، سب سے پرانا گھاٹ تو یہی ہے۔ اس کے ڈانڈے تو مہابھارت سے ملتے ہیں۔

——بس تب سے یہ گھاٹ آباد چلا آتا ہے۔ پری چہروں کا وہ ہجوم ہوتا ہے کہ بقول سرسید احمد خاں ''اُن کے حسن کی خجالت سے آفتاب بھی زرد رنگ نکلتا ہے۔'' لیکن پورا نقشہ ظہیر دہلوی نے پیش کیا ہے۔ وہ نقشہ دیکھو، پھر غالب کی بات سمجھ میں آئے گی۔

''یہ صبح کا سمے۔ نور کا تڑکا ہے۔ ہزاروں چاند کے ٹکڑے سیاروں کی طرح جگمگاتے چلے آتے ہیں۔ جس کو دیکھو آفت کی پرکالہ ہے۔ ایک سے ایک اعلیٰ ہے۔ سینکڑوں پرستان کی پریاں۔ سوتوری نقشے، چاند سے چہرے، چھریرے بدن، نازک اندام، گل فام، سرو قامت، سیاہ پتلی، سیاہ

بال، ابھرے ابھرے ہوئے سینے، مرگ کیسی آنکھیں، چیتے کیسی کمریں، سر سے پاؤں تک سونے چاندی میں لدی پھندی چلی آتی ہیں۔ کامرانی اور تن زیب کے دوپٹوں میں کندن سی بدن کی رنگت پھوٹی پڑتی ہے۔ دریائے جمن میں نازنینان گل بدن کے جھمکوں سے تختہ چمن نظر آتا ہے۔ دریا میں دوسرا دریائے پرنور موجیں مار رہا ہے۔ چاند دریا کی موجوں میں جھکولے لے رہے ہیں''

غالب کے حوالے سے دیکھا جائے تو یہ نقشہ ان کی مثنوی چراغ دیر میں اپنی تکمیل کو پہنچتا ہے۔ ''غالب شناسی'' میں ظ۔ انصاری نے بنارس سے غالب کی جذباتی مناسبت اور ذہنی موانست کا تذکرہ یوں کیا ہے کہ

بنارس میں غالب کا قیام چند روزہ تھا لیکن یہاں سے اپنے دوستوں کو جو خط لکھے ہیں، خاص کر وہ شاندار مثنوی ''چراغ دیر'' اس بات کا پتہ دیتی ہے کہ بقول خود اگر نوجوانی میں آئے ہوتے اور خانہ داری کی ذمہ داریاں نہ ہوتیں تو یہیں رہ جاتے۔ وہ گنگا کنارے پرانے شہر کی تنگ، ناصاف اور پر شور گلیاں نہیں ہیں جو مسافر کا دامن تھامتی ہیں بلکہ گنگا کا کنارہ، جہاں بہتے پانی کے آئینے میں عقیدت مندوں کے بدن اس طرح جھملاتے ہیں گویا صاف پانی کو سڈول بدن بخش دیتے ہیں، جہاں ہندستان کا ہزاروں سال کا تمدن مذہبی تقدس کے حصار میں محفوظ ہے اور جو وحدت وجود کا ذوق رکھنے والے شاعر کی نظر میں ناقوسیوں کا سب سے بڑا عبادت خانہ اور ہندستان کا کعبہ ہے۔

یعنی کہ ایک طرف جمنا ہے، دوسری طرف گنگا ہے اور غالب کا شعور اپنے ہند اسلامی تشخص کے ساتھ، ہندستان کی گنگا جمنی ثقافت میں اپنی بنیادوں کو مستحکم کر رہا ہے۔ غالب کی شخصیت جتنی ہم آہنگ گنگا اور جمنا کے فکری اور ثقافتی مناسبات سے نظر آتی ہے اتنا ہی فطری اور بے ساختہ تعلق وہ ان ہند اسلامی روایتوں سے بھی رکھتے تھے جن کے آثار اور اقدار کا مرکز اب ایک نئے تہذیبی انقلاب کی زد پر تھا۔ قلعہ معلّی اور جامع مسجد پر اب شام اتر رہی تھی لیکن زوال کی اس گھڑی میں بھی اس شام کی اپنی رونقیں تھیں۔ بقول حالی:

تیرہویں صدی ہجری میں جبکہ مسلمانوں کا تنزل درجۂ غایت کو پہنچ چکا تھا اور ان کی دولت، غیرت اور حکومت کے ساتھ علم و فضل اور کمالات بھی رخصت ہو چکے تھے، حسن اتفاق سے دارالخلافہ دہلی میں چند اہل کمال ایسے جمع ہو گئے تھے جن کی صحبتیں اور جلسے عہد اکبری و شاہجہانی کی صحبتوں اور جلسوں کی یاد دلاتی تھیں اور جن میں سے بعض کی نسبت مرزا غالب مرحوم فرماتے ہیں:

ہند را خوش نفسا نند سخنور کہ بود

باد در خلوت شاں مشک فشاں از دم شاں

مومن و نیر و صہبائی و علوی وانگاہ
حسرتی اشرف و آزردہ بود اعظم شاں

اگرچہ جس زمانے میں پہلی ہی بار راقم کا دلّی جانا ہوا، اس باغ میں پت جھڑ شروع ہو گئی تھی، کچھ لوگ دلّی سے باہر چلے گئے تھے اور کچھ دنیا سے رخصت ہو چکے تھے، مگر جو باقی تھے اور جن کے دیکھنے کا مجھ کو ہمیشہ فخر رہے گا، وہ بھی ایسے تھے کہ نہ صرف دلّی سے بلکہ ہندستان کی خاک سے پھر کوئی ویسا اٹھتا نظر نہیں آتا: کیونکہ جس سانچے میں وہ ڈھلے تھے وہ سانچا بدل گیا اور جس ہوا میں انھوں نے نشو و نما پائی تھی وہ ہوا پلٹ گئی۔ (دیباچہ، یادگارِ غالب)

انتظار حسین نے دلّی کی ثقافتی زندگی پر اپنی کتاب میں، جس کا ذکر پہلے آ چکا ہے، دلّی کی شام کا منظر اس طرح بیان کیا ہے:

—— اب شام پڑ رہی ہے اور سیلانی جامع مسجد کے چوک کی طرف دوڑے چلے جا رہے ہیں۔ ادھر دھوپ ڈھلی اور ادھر سیلانیوں کے پیروں میں کھجلی شروع ہوئی۔ چھیلا بن کر گھر سے نکلے اور چلے تیر کے موافق جامع مسجد چوک کی سمت میں۔ چوک میں خلقت امنڈی ہوئی ہے۔ کھوے سے کھوا چھلتا ہے۔ کٹورا بجتا ہے۔ سقے مشکیں کاندھوں پر دھرے دوڑے پھرتے ہیں۔ میاں آبِ حیات پلاؤں۔ شہزادوں کے نام کی سبیل ہے۔ گہما گہمی چاندنی چوک میں بھی بہت تھی۔ مگر یہ گہما گہمی اور رنگ کی ہے۔ چاندنی چوک تو بازار ہوا۔ سب بازاروں سے بڑھ کر بازار۔ اس کی ساری رونق بازاری ہے۔ مگر چوک جامع مسجد شہر کا تہذیبی مرکز بن چکا ہے۔ کیا خوب مسجد ہے۔ اندر رکوع و سجود کی گہما گہمی۔ قد قامت الصلوٰۃ کا شور۔ باہر سیڑھیوں پر چھیلوں بانکوں کی پھڑیں جمی ہوئی ہیں۔ رنگا رنگ شربت، فالودہ، قلفی، سیخ کباب، حلیم، چٹوروں کے لیے یہاں ہر طرح کا ذائقہ موجود ہے۔ کبوتروں کے رسیا کبوتروں کا اور لال پڑی کے شوقین پڑی کا سودا کرتے نظر آتے ہیں۔ داستان گو نے داستان کی محفل سجا رکھی ہے۔ اس سے ہٹ کر شعر و شاعری کے رسیاؤں نے اپنی بزم آراستہ کر رکھی ہے۔ چکن کے انگرکھے پہنے عطر میں بسے بیٹھے ہیں۔ جو شعر اچھا پڑھا گیا اس پر پھڑک اٹھے اور شاعر پر داد کے ڈونگرے برسا دیے۔

یہ ایک عجیب و غریب، پُر فریب اور اندرونی تضادات سے بھرا ہوا، زوال اور کمال کے رنگوں کا ملا جلا منظر نامہ تھا۔ زندگی کے ہر مظہر کی طرح، غالب نے اس مظہر کو بھی تاریخ کے ایک پُر پیچ تماشے کے طور پر دیکھا، شاید ایک ایسے تماشے کے طور پر جس کی حقیقت کے بارے میں صرف اس کی اوپری پرت کی بنیاد

پر کوئی قطعی رائے نہیں قائم کی جا سکتی تھی۔ ۱۸۵۷ء سے بہت پہلے، ۱۸۲۶ء کے آس پاس ہی غالب کو یہ احساس ہونے لگا تھا کہ مغلیہ سلطنت نے زمانے کی بساط پر جن تہذیبی قدروں کا نقشہ جمایا تھا اب اس میں تبدیلی کے سیلاب کو جھیلنے کی طاقت باقی نہیں رہی اور کوئی دم میں یہ طلسم بکھرنے والا ہے۔ لیکن

ظلمت کدے میں میرے شب غم کا جوش ہے
اک شمع ہے دلیلِ سحر سو خموش ہے

والی غزل میں غالب نے جن ''تازہ واردانِ بساطِ ہوائے دل'' کو خطاب کیا ہے وہ ہند مغل ثقافت کے تھکے ماندے ترجمانوں کے بجائے، دراصل نئی بیداری کے علم برداروں سے عبارت تھے اور غالب انھیں یہ بتانا چاہتے تھے کہ زمانے کی بساط پر ہر نقشہ جمتا ہی اس لیے ہے کہ بالآخر ایک دن سمیٹ لیا جائے۔ دوام کا نسخہ نہ تو عہدِ وسطیٰ کی ہند اسلامی ثقافت کے پاس تھا، نہ اس اینڈو یوروپین نئی ثقافت کے پاس ہے جو غالب کے سامنے پر پُرزے نکال رہی تھی۔ ہر محفل آراستہ ہی اس لیے ہوتی ہے کہ جلد یا بدیر بکھر جائے۔ ہر پیکرِ تصویر کا پیرہن کاغذی ہے۔ غالب کی حسیت نے اپنا سفر ادراک کے اسی نقطے سے شروع کیا تھا۔ ان کی حسیت کے سفر کا خاتمہ بھی اسی نقطے پر ہوا:

ہوں میں بھی تپش نامۂ نیرنگ تمنا
مطلب نہیں کچھ اس سے کہ مطلب ہی بر آوے

اسی لیے زندگی کا ایک السیاتی احساس تا حیات غالب کا رفیق اور ہم سفر رہا۔ مظاہر کی ناپائداری کے اسی تصور میں یقین نے غالب کو خیالوں، عقیدوں، چیزوں اور ہیئتوں کے اختلاف کی سطح سے بہت اوپر اٹھا دیا تھا اور ان کی نگاہ میں زندگی کی کوئی حقیقت ایسی نہ تھی جو ہمیشہ کے لیے ہو اور ایک ناگزیر انحطاط کے بوجھ سے آزادی کا دعوا کر سکے۔

غالب کی اپنی زندگی کی طرح ان کی دلی بھی، غالب کے لیے ایک وجودی تجربہ تھی۔ دونوں ایک دوسرے کی پہچان جو بنے تو اسی لیے کہ دونوں زوال اور کمال، اندھیرے اور اجالے، تخریب اور تعمیر کے ایک ہی دائرے میں گردش کرتے ہیں۔ دونوں وقت کے زندانی ہیں۔ لہٰذا دونوں کو اس فیصلہ کن ساعت کا انتظار ہے جو ان کی رہائی کا اعلانیہ بن سکے۔

فرخ آں روز کہ از خانۂ زنداں بروم
سوئے شہر خود ازیں وادئ ویراں بروم

غالب نے اس شعر کا استعمال اپنے اس یادگار خط میں کیا ہے جو علائی کے نام ہے جس میں ان

کے ان الفاظ کے ساتھ کہ

ـــــ سنو عالم دو ہیں: ایک عالم ارواح اور ایک عالم آب وگل غالب کی اپنی زندگی اور وجود کی پوری تمثیل سمٹ آئی ہے۔

اصل میں گفتگو ہو یا تحریر، گم شدہ یادوں کے بہانے جب بھی ماضی کا پٹارہ کھلے گا اور خسارے کا احساس جاگے گا، اس کے نتیجے میں ایک حزن آمیز کیفیت بھی لازماً رونما ہوگی۔ اپنے اس خط میں بھی غالب سوئی ہوئی یادوں کو جگاتے ہیں اور پھر ایک غم آلود بیان سے ہوتے ہوئے بتدریج اپنے حال تک پہنچتے ہیں۔

غالب کی دلّی کا بھی یہی عالم ہے۔ ہماری اجتماعی یادداشت کا جو شہر حصہ بنے ان میں تہذیبی سطح پر دلّی اور بغداد، دو شہر ایسے ہیں جو اجتماعی زوال، ہزیمت، ابتری اور ایک مستقل معاشرتی خسارے کی علامت کے طور پر سامنے آتے ہیں۔ دونوں کے واسطے سے ہمارا ذہن صدیوں پر پھیلی ہوئی بربادی اور کامرانی، بناؤ اور بگاڑ کی ایک لمبی اور سلسلہ وار داستان کی طرف جاتا ہے۔ ہند اسلامی ثقافت یا ہماری مشترکہ وراثت کی روداد میں دلّی کی حیثیت صرف ایک بستی کی نہیں، ایک زندۂ جاوید تاریخی علامت کی ہے جس کے دو چہرے ہیں۔ ایک چہرہ ذہنی ترقی اور ایک عظیم الشان مخلوط تہذیب کے آثار اور نقوش سے سجا ہوا، دوسرا چہرہ اجتماعی زوال اور خرابی کے تاثرات سے بھرا ہوا اندر پرست سے شاہ جہاں آباد تک، پھر نئی دلّی تک جس کے نشانات غالب نے اپنی زندگی میں ابھرتے ہوئے دیکھے، اس تاریخی شہر نے ایک ایسی مسافت طے کی ہے جس سے دنیا کے بہت کم شہر گزرے ہیں۔ اس بستی کی ایک دیومالا بھی ہے، اور ایک کھُور، سنگین سچائی بھی۔ ایک فرد کے طور پر غالب پیغمبرانہ ادراک کے مالک تھے اور مظاہر کی مشہود (concrete) یا خارجی پرت کو چیر کر حقیقت کے نامعلوم اور نادیدہ مظاہر تک رسائی پر قادر تھے۔ انھیں دنیا جو بازیچۂ اطفال یا بچوں کا کھیل دکھائی دیتی تھی تو اسی لیے کہ سامنے کا ہر منظر، بصیرت کی گرفت میں آنے والی تمام اشیا، اپنا ایک مرموز اور مخفی رنگ بھی رکھتی تھیں۔ سو، دلّی شہر کے ماضی اور حال میں بھی غالب کو اندھیرے اور اجالے کے ایک غیر مختتم سلسلے کا سراغ ملا اور انھوں نے اس تاریخی بستی کے واسطے سے انسانی حزن اور نشاط کی ایک الگ، منفرد روداد مرتب کی۔ ایک طرف یہ شہر دنیا کی مختلف تہذیبوں کے باہمی اختلاط اور مکالمے کے لیے زمین ہموار کرتا تھا اور یہاں ایک ساتھ کئی روایتیں تو میتیں اور عقیدے ایک دوسرے کے ساتھ شانہ بہ شانہ چلتے پھرتے نظر آتے تھے۔ دوسری طرف یہ شہر رفتہ رفتہ اپنی پہچان کھوتا جا رہا تھا اور اس کے تمام شناختی نشانات مٹتے جا رہے تھے۔ غالب نے دلّی کے آئینے میں مختلف

مظاہر اور موجودات سے بھری ہوئی ایک کائنات اصغر کا مشاہدہ بھی کیا اور زمانے کے ہاتھوں پامال ہونے والی اس بے نام و نشان حقیقت سے بھی دوچار ہوئے جس کا ہونا نہ ہونا ان کی نظر میں برابر تھا۔ ہر چند کہیں کہ ہے نہیں ہے! عام انسانی زندگی کی طرح یہ بستی بھی غالب کے لیے گزراں وقت یا تاریخ کی ایک انوکھی تجربہ گاہ تھی۔ اردو شاعروں میں غالب سے پہلے صرف میر صاحب نے دلی کو ایک کثیر الجہات اور تہہ دار علامت کے طور پر دیکھا تھا۔ ان کے یہ شعر کہ:

دیدۂ گریاں ہمارا نہر ہے
دل خرابہ جیسے دلی شہر ہے

دل کی ویرانی کا کیا مذکور ہے
یہ نگر سو مرتبہ لوٹا گیا

دل وہ نگر نہیں کہ پھر آباد ہو سکے
پچھتاؤ گے، سنو ہو، یہ بستی اجاڑ کر

اور ——

دل کی آبادی کی اس حد ہے خرابی کہ نہ پوچھ
جانا جاتا ہے کہ اس راہ سے لشکر نکلا

حواس و اعصاب کی حرارت سے معمور اور زندگی کے آثار سے مزین ایک انسانی وجود کے ساتھ ساتھ ایک حساس انسانی بستی کا چہرہ بھی دکھاتے ہیں۔ انسانوں کی طرح یہ بستی بھی وقت کی گزرگاہ ہے۔ اسی لیے، میر صاحب اس بستی کے درد میں اپنے درد کا سرا بھی ڈھونڈ نکالتے ہیں۔ میر صاحب کی طرح غالب نے بھی کہیں کہیں اپنی انفرادی ہستی کو اپنی بستی سے اس طرح ہم آہنگ کر لیا تھا کہ ان کے کئی شعروں اور خطوں میں ان کا ذاتی غم اور ان کے ماحول کا آشوب باہم ایک ہو گئے ہیں۔ دونوں ایک دوسرے کو نشان زد کرتے ہیں۔ دلی کی ثقافتی رنگا رنگی، اس شہر کے مزاج کی وسعت، رواداری اور تاریخ کے مختلف ادوار میں اس شہر کا بدلتا ہوا آہنگ اور ماحول، غالب کی شخصیت اور طبیعت پر بھی اثر انداز ہوتا ہے۔ دلی کی ثقافت کا ظاہر اور باطن، دونوں کے شناس نامے بظاہر یکساں نہیں ہیں۔ بیرونی سطح پر اس شہر کی ثقافت میں رونق، ملنساری اور وضع داریاں، بہت تھیں۔ بیرونی پرت کے نیچے ایک گہرا دکھ، دنیا۔ کے تماشوں کی

ناپائداری کا احساس، ایک گہری تنہائی اور تاریخ و تقدیر کے جبر کا سایہ بھی تھا۔ غالب کی نثر و نظم میں یہ دونوں تصویریں ابھرتی ہیں۔ غالب ہمیں ایک ساتھ مسرور اور ہنسوڑ بھی دکھائی دیتے ہیں اور مغموم و دل گرفتہ بھی۔ یہی حال دلی کا ہے۔ اسی لیے دونوں ایک ساتھ ہمارے دھیان میں آتے ہیں۔ آدمی اور شہر دونوں ایک دوسرے کے تعارف میں ہماری مدد کرتے ہیں۔ ہند اسلامی تخلیقی جینیئس (genius) کا نقطۂ کمال غالب کی شاعری تھی اور ہند اسلامی تہذیب کا سب سے دلاویز تماشا غالب کی دلّی کے حصے میں آیا جسے مٹتے اور اجڑتے ہوئے خود غالب نے اپنی آنکھوں سے دیکھا۔ ہماری ادبی روایت میں ایسی وسیع المشرب، اتنی آزاد اور دردآزمودہ روح کسی اور کی نہیں۔ ایک اعصاب شکن ماحول میں غالب نے اپنے آپ کو بکھرنے سے جو بچائے رکھا تو اس لیے کہ انھیں ہر تماشے کا انجام بہت پہلے سے معلوم تھا اور خاصی کچی عمر میں وہ اس بھید کو پا چکے تھے کہ ؎

صبح سے معلوم آثارِ ظہورِ شام ہے
غافلاں! آغازِ کار آئینۂ انجام ہے

(غالب انسٹی ٹیوٹ، دہلی، دسمبر ۲۰۰۶ء)

●●●

جاوید نامہ، اقبال اور عصرِ حاضر کا خرابہ

(ایں کتاب از آسمانے دیگر است)

O

تنہائی اور ناصبوری ـــــ تخلیقی توانائی کے انہی دو سرچشموں سے جاوید نامہ کا ظہور ہوا ہے۔ یہ سرچشمے اقبال کے منفرد شعور کا شناس نامہ بھی کہے جا سکتے ہیں۔ اقبال کا شعر ہے:

چہ کنم کہ فطرتِ ما بہ مقام در نہ سازد
دل ناصبور دارم چو صبا بہ لالہ زارے

اس ناصبوری نے تا عمر اقبال کے شعور کو حرکت پذیر اور متجسس رکھا۔ چنانچہ تنہائی اور ناصبوری کی طرح، سفر بھی اقبال کے تفکر کا ایک مستقل اور مرکزی نشان ہے۔ یہ رویّہ اقبال کی اپنی طبیعت کے علاوہ اقبال کے عہد کی سرشت سے بھی پردہ اٹھاتا ہے۔ بیسویں صدی انسانی تاریخ کے پس منظر میں اپنی کئی خاصیتوں کی بنیاد پر الگ سے پہچانی جاتی ہے۔ بہت سی اور باتوں کے علاوہ، یہ بات بھی اس صدی کو دوسری صدیوں سے ممیّز کرتی ہے کہ وقت اور واقعات کی رفتار بیسویں صدی کے دوران بہت تیز ہو گئی تھی۔ تیز روی میں جو ایک خلقی تشدد کا عنصر پایا جاتا ہے، اس کے مظاہر اس پوری صدی کی بساط پر پھیلے ہوئے ہیں۔ دو عالمی جنگوں سے قطع نظر، اس دور کے سماجی مفکروں کا یہ قیاس بھی ایک خاص معنویت رکھتا ہے کہ بیسویں صدی کے پہلے پچیس برسوں کے دوران دنیا جس تیزی کے ساتھ تبدیل ہوئی، سائنس اور ٹکنالوجی کی دنیا میں جو انقلابات آئے، جو ذہنی اور اخلاقی ماحول قائم ہوا، جس طرح کے واقعات رونما ہوئے، اتنی انہونی، غیر معمولی اور ناقابلِ یقین باتیں پچھلی کئی صدیوں کے دوران رونما نہیں ہوئی تھیں۔ پہلی عالمی جنگ کے بعد کا دور اپنی بوالعجبی کے ساتھ ساتھ ایک عظیم اضمحلال کا دور بھی تھا۔ یہ اضمحلال

صدیوں کی آزمودہ قدروں کی شکست کے احساس اور عام انسانی صورت حال کے تئیں ایک گہری بے یقینی کا زائیدہ تھا۔ اسی بے کراں اداسی کی تہہ سے ادب کی دنیا کے دو سب سے بڑے واقعے بھی نمودار ہوئے۔ ان میں سے ایک تو ایلیٹ کی نظم ویسٹ لینڈ (The Westland) کی اشاعت (۱۹۲۲ء) ہے۔ دوسری جیمز جوائس کے ناول یولیسس (Ullyses) کی اشاعت (۱۹۲۲ء)۔ یہ دونوں کتابیں ادب کی روایت میں دو تخلیقی معجزوں کے بجائے دراصل دو انقلاب آفریں تجربوں کی حیثیت رکھتی ہیں۔ ان کے واسطے سے ادب کی دنیا میں ایک نئی حسیت کی شروعات ہوئی۔

اقبال نے ان دو تجربوں کو کس سطح پر اور کیونکر قبول کیا تھا؟ قبول کیا بھی تھا یا نہیں؟ اس کی کوئی شہادت ہمیں اقبال کے سوانح میں نہیں ملتی۔ اقبال کی ذہنی زندگی کا افسانہ ان کے براہ راست تذکرے سے خالی ہے۔ لیکن یہ دونوں تجربے جس ذہنی اور جذباتی صورت حال اور جس تخلیقی واردات کی نشاندہی کرتے ہیں، ان کا سایہ اقبال کے شعور کی سطح پر صاف دیکھا جا سکتا ہے، اس فرق کے ساتھ کہ ایلیٹ کے برعکس اقبال اپنے عہد کی ''کشتِ ویراں'' (ویسٹ لینڈ یا خرابے) کے مستقبل سے مایوس نہیں تھے۔ اسی طرح، جیمز جوائس کے برعکس، اقبال گرد و پیش کی دنیا کے مظاہر اور اشیا میں ابتری اور باہمی بے تعلقی کے باوجود ایک تنظیم کے خواب سے بھی دست بردار نہیں ہوئے تھے۔ ان کی نظر انسانی صورت حال کی حقیقت کے ساتھ ساتھ اس کے امکان پر بھی تھی۔ وہ ایک مستحکم اور پائیدار فیوچرسٹ (Futerist) رویہ رکھتے تھے۔ اس لحاظ سے یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ بیسویں صدی کے آواں گارد میلانات جو اقبال کی معاصر دنیا میں رونما ہوئے ان میں مستقبل بینی یا فیوچرزم کے عنصر کا جیسا پختہ، رچا ہوا اور انسان دوستانہ ادراک اقبال کے یہاں ملتا ہے، ان کے زمانے کسی بھی مشرقی یا مغربی شاعر کے یہاں نہیں ملتا۔ اقبال کی شاعری میں تاریخ کا حوالہ ان کے تمام مقامی اور بیرونی شاعروں کی بہ نسبت زیادہ منظم اور نمایاں ہے۔ بیسویں صدی کی انسانی صورت حال کو تاریخ نے جو پس منظر مہیا کیا تھا، گذشتہ صدیوں کے دوران جو بڑے واقعات رونما ہوئے تھے، انسانی فکر اور عمل کی دنیا میں جو تبدیلیاں در آئی تھیں اور زندگی کی بابت سوچنے اور زندگی کو برتنے کے آداب و انداز پر جن باتوں کا اثر پڑا تھا، ان سب کا مجموعی ادراک اقبال کی شاعری میں بہت واضح ہے۔

○

اردو کی شعری روایت میں اقبال سے پہلے تاریخ کو اپنے تخلیقی تفکر کا حوالہ بنانے کی صرف دو بڑی اور اہم مثالیں ہمارے سامنے ہیں۔ یہاں میرا اشارہ حالی اور اکبر کی طرف ہے۔ حالی نے ''مسدس مد و

جزرِ اسلام‘‘ کی تخلیق اسی حوالے کے سیاق میں کی تھی۔ ان کا موضوع قوموں کے عروج و زوال کی عام داستان کے بجائے دراصل مسلمانوں کے عروج و زوال کی روداد تھی۔ اسی طرح اکبر کی پوری شاعری بھی مشرقی اور مغربی تہذیب کے تصادم سے زیادہ، مذہب اور سائنس کی کشمکش یا مسلمانوں کے فکری انحطاط اور انگریزی اقتدار کے عروج میں مضمر، زوال کا احاطہ کرتی ہے۔ شاعر سے زیادہ یہ دونوں اپنے اپنے دور کے سماجی مبصر دکھائی دیتے ہیں۔ مصلحانہ جوش دونوں کے یہاں نمایاں ہے، اس حد تک کہ ان کی شاعری کے بیشتر حصے میں قومی اصلاح کا جذبہ تخلیقی تجربے پر حاوی نظر آتا ہے۔ حالی اور اکبر، دونوں کی شاعری کا عام مزاج اجتماعی تاریخ کے عمل آور بدلتے ہوئے تہذیبی مزاج پر ایک غم آلود تبصرے کا ہے۔ اس کے برخلاف جاوید نامہ میں اقبال نے نہ تو دانتے اور ملٹن (ڈوائن کامیڈی اور پیراڈائز لاسٹ) کی طرح کسی طرح کا مذہبی موقف اختیار کیا ہے، نہ اپنے آپ کو ایلیٹ کی طرح (ویسٹ لینڈ) صرف اپنے گرد و پیش کی دنیا کے اجڑ جانے اور جدید انسان کی ہزیمت زدگی کے بیان تک محدود رکھا ہے۔ بیسویں صدی کا معاشرتی، فکری اور جذباتی ماحول، بلاشبہ انیسویں صدی کے اس ماحول سے کہیں زیادہ پُر پیچ اور کثیر الجہات تھا جس میں حالی اور اکبر کے ذہن کی تشکیل ہوئی تھی۔ اسی لیے اس واقعے کے باوجود کہ تاریخ کو اپنا بنیادی حوالہ بنانے کی روش حالی، اکبر اور اقبال کے یہاں مشترک ہے، اقبال کا شعور، حالی اور اکبر کی بہ نسبت بہت پیچیدہ ہے اور ایک ساتھ افکار و احساسات کی متعدد سطحیں رکھتا ہے۔ یہاں تک کہ تاریخی واقعات اور احوال پر اپنے براہ راست تبصروں کے دوران بھی، اقبال ہمیں حالی اور اکبر کے مقابلے میں کہیں زیادہ پیچیدہ دکھائی دیتے ہیں۔ اس کا سبب صرف یہی نہیں کہ نسبتاً ایک زیادہ الجھی ہوئی دنیا اقبال کے تجربے میں آئی تھی یا یہ کہ اقبال نے مشرق و مغرب کے مسئلوں کو زیادہ گہرائی میں جا کر دیکھا تھا۔ اقبال کے ذہن اور شخصیت کی تعمیر جن عناصر کی مدد سے ہوئی تھی، وہ بہت مختلف تھے۔ جاوید نامہ کی تشکیل میں یہ تمام عناصر ایک ساتھ سرگرم رہے۔ لہٰذا اس حقیقت سے قطع نظر کہ زندگی ہمیشہ سادگی سے پیچیدگی کی طرف بڑھتی ہے، اقبال کا اپنا شعور بھی، بعض مختلف اور متضاد عوامل اور محرکات کے باعث، کم پیچیدہ نہیں تھا۔ ان کی ذہنی زندگی کے ابتدائی اور تشکیلی دور میں مشرق و مغرب کی تقریباً تمام اہم روایتیں ان پر ایک ساتھ اثر انداز ہوئی تھیں۔ ہندستان میں یہ دور ایک نئے قومی شعور کے فروغ کا تھا جب بتدریج برطانوی اقتدار کی نو آبادیاتی قدروں سے بیزاری، ایک اجتماعی جد و جہد کی راہ ہموار کرتی جا رہی تھی اور انگریزی حکومت سے آزادی کی طلب نے ایک تحریک کی شکل اختیار کر لی تھی۔ مغرب میں جہاں اقبال کے شعری مزاج کو باقاعدہ طور پر اپنی تنظیم و اظہار کا خیال آیا، معاشرتی سطح پر ایک گہری ابتری کے آثار نمایاں ہو چلے تھے اور

جدید سائنس اور ٹکنولوجی کی کامرانی میں یقین رفتہ رفتہ کمزور پڑتا جارہا تھا۔ اسی کے ساتھ ساتھ ایک طرف روس میں سماجی انقلاب کا تصور تیزی سے پھیل رہا تھا اور دوسری طرف اقبال کے باطن میں ایک ایسے معاشرے کا خواب جنم لے رہا تھا جس کی تعمیر سماجی انصاف، معاشی عدم استحصال اور انسان دوستانہ قدروں کی بنیاد پر کی گئی ہو۔ بال جبریل کی چھوٹی سی نظم جس میں اقبال نے لندن میں جاوید کے ہاتھ کا لکھا ہوا پہلا خط آنے پر جواباً جاوید سے خطاب کیا ہے اور جسے ان کی تخلیقی زندگی کے شاہ کار جاوید نامہ اور ان کی عمر بھر کے تجربوں کی اولین اساس کے طور پر بھی دیکھا جاسکتا ہے، اقبال کے شخصی طرز احساس اور ان کے معاشرتی سروکار، دونوں سے پردہ اٹھاتی ہے۔ اس نظم کے یہ شعر ہمیں بار بار جاوید نامہ کے اختتامیے کی طرف متوجہ کرتے ہیں جس میں اقبال نے جاوید کے واسطے سے نئی نسل کو خطاب کیا ہے ؎

دیار عشق میں اپنا مقام پیدا کر
نیا زمانہ، نئے صبح و شام پیدا کر
خدا اگر دل فطرت شناس دے تجھ کو
سکوت لالہ و گل سے کلام پیدا کر
اٹھا نہ شیشہ گرانِ فرنگ کے احساں
سفال ہند سے مینا و جام پیدا کر
میں شاخِ تاک ہوں میری غزل ہے میرا ثمر
مرے ثمر سے مئے لالہ فام پیدا کر
مرا طریق امیری نہیں، فقیری ہے
خودی نہ بیچ، غریبی میں نام پیدا کر

یہ اشعار صرف ایک شخصی اور انفرادی منشور کی نشاندہی نہیں کرتے۔ ان سے ایک اجتماعی نصب العین، ایک سماجی آدرش اور ایک قومی دستور العمل کی تصویر بھی مرتب ہوتی ہے اور یہی مخصوص اور منفرد انداز نظر اقبال کو ان کے معاصر ترقی پسندوں کے طرز فکر سے ممیز بھی کرتا ہے۔ سماجی انصاف اور عالمی برادری یا بھائی چارے کی قدروں میں اپنے غیر متزلزل یقین کے باوجود، اقبال کی فکر جو عام اشتراکی فکر کے سانچے میں جذب ہونے سے انکار کرتی ہے، تو اسی لیے کہ اقبال کے شعور میں انفرادی انا کا احساس اجتماعی انا کے تصور سے ہمیشہ برسر پیکار رہتا ہے۔ انسانی معاشرے کے فلاحی تصور کو اقبال کبھی بھی صرف ''شکم کی مساوات'' کے تصور تک محدود نہیں سمجھتے۔ اقبال کی فکر کا سفر ذات سے شروع ہوتا ہے اور ذات پر

ہی ختم ہوتا ہے۔ اسی لیے وہ چاہے اپنے آپ سے مکالمہ قائم کررہے ہوں، یا اپنی دنیا سے، یا خدا سے، اپنے انفرادی نفس کا احساس انھیں بار بار اپنی طرف متوجہ کرتا ہے اور وہ اپنے آپ سے دست بردار ہونے پر کبھی بھی آمادہ نہیں ہوتے۔

باغ بہشت سے مجھے حکم سفر دیا تھا کیوں
کارِ جہاں دراز ہے اب مرا انتظار کر

سے لےکر۔

تو شب آفریدی چراغ آفریدم
سفال آفریدی ایاغ آفریدم

تک، اقبال کے اردو اور فارسی کلام میں اسی خیال کے رنگ پھیلے ہوئے ہیں اور اسی ایک روداد کو بیان کرنے سے اقبال کبھی تھکتے نہیں ہیں۔

○

مارکسزم کے ساتھ ساتھ اقبال کے عہد کا دوسرا بڑا فکری اسلوب وجودیت یا Existentialism کے فلسفے کا پروردہ ہے۔ اردو کی شعری روایت میں اقبال وجودی فکر کے سب سے بڑے ترجمان ہیں اور ان کے ساتھ اگر کوئی اور نام لیا جاسکتا ہے تو غالب کا ہے۔ ظاہر ہے کہ اقبال کی وجودی فکر اردو اور فارسی شعرا کی متصوفانہ فکر سے یکسر مختلف تھی اور تصوف کی عام روایت کا اقبال کی شاعری پر کوئی اثر نہیں ملتا۔ البتہ غالب کو اقبال نے تخلیقی تفکر کے ایک معیار کے علاوہ ایک شخصی آدرش کے طور پر بھی دیکھا تھا۔ بانگ درا کی ایک نظم میں انھوں نے غالب کو اس طرح خراج تحسین پیش کیا تھا کہ

فکر انساں پر تری ہستی سے یہ روشن ہوا
ہے پرِ مرغِ تخیل کی رسائی تا کجا
تھا سراپا روح تو بزمِ سخن پیکر ترا
زیبِ محفل بھی رہا، محفل سے پنہاں بھی رہا
دید تیری آنکھ کو اس حسن کی منظور ہے
بن کے سوزِ زندگی ہر شے میں جو مستور ہے

جاوید نامہ میں اقبال نے، غالب کو فلک مشتری پر منصور حلاج اور قرۃ العین طاہرہ کی روحوں کے ساتھ دریافت کیا ہے۔ ان تینوں نے بہشت میں سکون اور طمانیت سے معمور قیام پر، ایک اضطراب آسا گردش جاوداں کو ترجیح دی تھی۔ ان کی فکر کے زاویے الگ الگ ہیں لیکن ایک وصف جوان میں قدر

مشترک کی حیثیت رکھتا ہے، اپنے اپنے دور کے عام چلن سے دوری اور ایک خلقی ناصبوری کا ہے۔ یہ قیام کے بجائے سفر کے نمائندے ہیں۔ ایک اندرونی پیچ و تاب انھیں کسی پل چین سے بیٹھنے نہیں دیتا اور اپنے سوالوں کے نرغے میں گھرے ہوئے، یہ تینوں اپنے آپ کو اپنے اضطراب اور افسردگی میں دریافت کرتے ہیں۔

غالب سے اقبال کی مناسبت بھی باطنی پیچ و تاب کی اسی سطح پر قائم ہوتی ہے، اس فرق کے ساتھ کہ اقبال بالآخر شعور کے ایک مرکز تک رسائی میں کامیاب ہوئے اور ایک گہرے روحانی یقین کو انھوں نے اپنی تگ و دو کا حاصل سمجھ لیا، جبکہ غالب تا عمر اپنے سوالوں میں الجھے رہے، لیکن اس فرق کے باوجود غالب کی فکر کا ایک پہلو جو اقبال کی فکر سے ہم آہنگی کی شہادت دیتا ہے، وجودی مسئلوں سے ان کا شغف ہے، دونوں کا بنیادی سروکار اپنے وجود کی غایت اور زمان و مکاں کی کائنات میں اپنی موجودگی اور اپنے اختیارات کے جواز سے ہے۔

بیسویں صدی کے دوران وجودیت کے فلسفے کو، اس پریشاں ساماں عہد کے مرکزی اور نمائندہ مکتب فکر کے طور پر جو دیکھا گیا، تو اسی لیے کہ وجودیت انسان کی ہستی کو اس کے ہر امکان سے پہلے دیکھتی ہے اور اس کی صورت حال کے پس منظر میں اس کے روحانی مسئلوں کو سمجھنا چاہتی ہے۔ اس ضمن میں یہ واقعہ بھی غور طلب ہے کہ اقبال نے مذہبی وجودیت کے کسی ترجمان مثلاً کرکے گار، مارسل یا بوبر کے بجائے ایک طرح کی انسان دوستانہ وجودیت (Humanistic Existentialism) سے سروکار رکھا۔ یہ زاویۂ نظر اقبال کی فکر کے وجودی عناصر کو ساجی یا مارکسی وجودیت کے عناصر سے قریب لاتا ہے اور دونوں میں مطابقت کی تلاش کرتا ہے، لیکن صرف ایک محدود سطح پر۔

متصوفانہ شاعری کی روایت میں وجودی تجربے یا وجودی فکر کے جو عناصر ملتے ہیں، ان کی نوعیت نطشہ سے مارلیو پونتی تک کی وجودیت کے مزاج سے بہر حال مختلف ہے۔ اقبال کی وجودی فکر نے بالواسطہ طور پر وحدت الوجود کے تصور اور نطشہ کی فکر سے جو بھی اثر قبول کیا ہو، لیکن تاریخیت کے تصور کی ایک ذاتی تعبیر کی طرح اقبال نے وجودی فکر کو بھی اپنے مجموعی وژن کے مطابق ایک نئی جہت دی ہے۔ اس سلسلے میں ان کا شعور سب سے زیادہ ہم آہنگ رومی سے ہے جنھیں جاوید نامہ میں اقبال کے قائد اور رہ نما کی حیثیت حاصل ہے۔

○

لیکن اقبال اور رومی کی ذہنی موانست پر نظر ڈالنے سے پہلے، جاوید نامہ کی ہیئت ترکیبی اور اسٹرکچر

کے سلسلے میں بعض نکات کی نشاندہی ضروری ہے۔ جیسا کہ پہلے عرض کیا جا چکا ہے، جاوید نامہ سے پہلے جدید دنیا کے مسئلوں کے ہمہ گیر احاطے کی سب سے معروف کوشش ہمیں ایلیٹ کی ویسٹ لینڈ میں ملتی ہے، اس فرق کے ساتھ کہ ایلیٹ نے اپنی نظم پہلی عالمی جنگ کے آثار اور اثرات سے واضح طور پر متاثر بلکہ مغلوب نظر آنے والے اس ماحول میں کہی تھی جو ایک گہری ہزیمت زدگی، مایوسی اور افسردگی کی گرفت میں تھا۔ جنگ کی ہیبت نے مغربی حسیت کو لا حاصلی، بے سمتی اور مایوسی کے جس میلان سے ہم کنار کیا تھا اس نے مغرب کی سرزمین پر رونما ہونے والے ادب، آرٹ اور ثقافت کے محور بدل کر رکھ دیے تھے۔ اقدار کی شکست و ریخت، تشدد کی ایک ہولناک لہر نے صدیوں کی پالی پوسی روایتوں اور ایقانات کی بنیادیں کمزور کر دی تھیں۔ اس صورت حال میں جو عام اضمحلال بتدریج پھیل رہا تھا اور انسانی رشتوں پر جو ضرب پڑ رہی تھی، اس کے باعث انسانی مستقبل کے بارے میں یا کسی اجتماعی امکان کے بارے میں امید یا اعتماد کے ساتھ سوچنا ممکن نہیں رہ گیا تھا۔ نامرادی کے دھوئیں کی ایک چادر تھی جو چاروں طرف پھیلتی جا رہی تھی۔ اخراج بشریت (Dehumanization)، ریزہ کاری (Fragmentation) اور انحطاط پسندی (Decadence) کا جو میلان ویسٹ لینڈ کی اشاعت کے بعد تیزی سے عام ہوتا گیا، اس کا نقطۂ عروج بھوکی سیڑھی (Hungry generation) کی نمائندہ وہ تخلیقی دستاویز ہے جو ہمارے زمانے میں ایلن گینس برگ کی Howl کے طور پر سامنے آئی اور جس میں مغرب کو مشرق کی راہ اپنانے کی ترغیب دی گئی ہے۔ (America ! When will you send your eggs to India) مشرق کی مابعد الطبیعات میں مغرب کے مادّی مسئلوں سے نجات کی تلاش کے مشورے دیے گئے ہیں۔ پہلی عالمی جنگ کے بعد کا مغربی ادب اور مغربی فلسفہ بالعموم انتشار اور افسردگی کے میلانات سے بوجھل دکھائی دیتا ہے۔ مارکسی فکر اور آواں گارد تصورات نے اس صورت حال کو یکسر بگڑنے سے ایک حد تک بچائے رکھا۔ لیکن مستقبل بینی (Futurism) اور امید پروری کے میلانات کے بہ نسبت مغرب کی تخلیقی ثقافت پر بیچارگی اور شکست کا احساس بہر حال حاوی دکھائی دیتا ہے۔

ایلیٹ کی ویسٹ لینڈ اپنی ترکیب اور داخلی ہیئت کے لحاظ سے ایک طرح کا تخلیقی بیانیہ یا ڈیسرٹیشن (dissertation) تھی۔ اس نظم کے اثرات کم و بیش تمام مشرقی اور مغربی زبانوں کے ادب پر مرتسم ہوئے۔ جاوید نامہ بھی ایک مسلسل اور منظم تخلیقی بیانیہ ہے۔ لیکن اس کے لیے اقبال نے مثنوی کا فارم اختیار کیا۔ انیسویں صدی میں نظم جدید کی تحریک کے ساتھ مولانا محمد حسین آزاد اور حالی نے شعر کی دوسری ہیئتوں پر مثنوی کی ہیئت کو ترجیح جو دی تھی تو اسی لیے کہ یہ فارم اپنی بات کو تسلسل اور تنظیم کے ساتھ

سامنے لانے کے لیے زیادہ موزوں تھا۔ اسرار خودی اور رموز بے خودی سے جاوید نامہ تک، مثنوی کے فارم یا اس کی ایک خاص ہیئت اور اسٹرکچر کو، اپنے معروضات کی تخلیقی پیش کش کے لیے اقبال نے مسدس کی اُس ہیئت سے زیادہ کارآمد اور مفید خیال کیا جس میں حالی نے ''مدو جزر اسلام'' کی روداد بیان کی تھی۔ مثنوی مولانا روم جاوید نامہ کے لیے ایک رول ماڈل کی حیثیت رکھتی تھی۔ رومی نے جس بحر کا انتخاب کیا تھا وہ خیال کے بہاؤ اور واقعات کے مسلسل بیان، دونوں کے لیے موزوں ترین بحر تھی۔ اقبال نے کہیں خیال کو اس کی تجریدی شکل میں پیش کیا ہے، کہیں خیال کو متشخص اور مجسم طور پر ایک طبیعی مظہر کی شکل میں۔ دونوں صورتوں میں ان کے بیان کا تسلسل، وفور اور جوش قائم رہتا ہے۔ اس ضمن میں یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ جاوید نامہ اپنے فکری مزاج اور آہنگ کے اعتبار سے مثنوی مولانا روم کا ایک توسیعی روپ بھی ہے۔ وہی پرسوز، دعائیہ آہنگ جس پر ایک نوائے سروش کا گمان ہوتا ہے۔ وہی جذباتی تموّج اور خروش جس سے شاعر کے باطن کی دنیا کے پیچ و تاب کی نشاندہی ہوتی ہے اور اسی کے ساتھ ساتھ کہیں کہیں وہی دھیما دھیما سا غنائی اور غم آلود لہجہ جو تفکر آمیز حسیت اور درد رسیدہ احساسات کے اظہار کا حق ادا کرنے کی صلاحیت رکھتا ہے۔ مثنوی مولانا روم کی طرح جاوید نامہ میں بھی سرخوشی اور ہیجان کی کیفیت پر رفعت و جلال اور افسردگی کی ایک فضا حاوی دکھائی دیتی ہے اور ایسا اس واقعے کے باوجود ہے کہ اقبال کا ادراک اس نظم میں کسی واضح نشاطیہ یا المیہ عنصر کے بغیر ایک انتہائی متین، متناسب، گہرے تصورات سے معمور اور شروع سے اخیر تک ایک انتہائی ہموار سطح پر سامنے آیا ہے۔ جاوید نامہ میں بیان کی اسی روانی اور فطری تسلسل کا احساس ہوتا ہے جو اقبال کے ساقی نامہ میں ہے۔

O

بیسویں صدی کے سماجی مفکروں نے اس عہد کو جہاں اور بہت سے نام دیے ہیں وہیں اسے ''پریشاں خیالی کے ایک عہد'' سے بھی تعبیر کیا ہے۔ یعنی یہ کہ جاوید نامہ کو جس انسانی صورت حال نے ایک خاص پس منظر فراہم کیا اس میں انسانی قبیلوں اور قوموں کی پیکار کے علاوہ نظریوں اور خیالوں کی ایک مستقل پیکار بھی جاری دکھائی دیتی ہے۔ اس لحاظ سے یہ ایک ژولیدہ، غیر متعین اور تصادمات اور تضادات سے بوجھل دنیا تھا۔ اپنی مادی اور مابعد الطبیعاتی سطح پر بیسویں صدی کی دنیا کا شناس نامہ بہت بے ترتیب اور الجھا ہوا ہے۔ یہ ایک ناہموار، مشکل اور نا قابل عبور دنیا تھی جس کی فکری احاطہ بندی میں قدم قدم پر انتہا پسندی کے خطرے درپیش تھے۔ اسی لیے بیسویں صدی کے تشخص اور تعبیر میں جذباتی اور فکری شدت، تعصب اور غلو کے آثار نمایاں ہیں۔ اپنے مرکزی وژن کی دریافت سے پہلے، اقبال

جذبوں اور خیالوں کی ایک لمبی کشمکش کے تجربے سے گزرے تھے۔ ان کے مجموعی مزاج کی تشکیل اور شعور کی تعمیر جن عوامل کے واسطے سے ہوئی تھی ان پر مشرقی دنیا اور مغربی دنیا کے واقعات کا سایہ یکساں طور پر طویل دکھائی دیتا ہے۔ حسی اور ذہنی لحاظ سے یہ ایک دشوار گزار مہم تھی اور طرح طرح کی نظریاتی آزمائشوں سے بھرا ہوا ایک لمبا سفر۔ تاریخ کے جس سوالنامے سے حالی اور اکبر کا شعور دوچار ہوا تھا اس کی بہ نسبت اقبال اور ان کی دنیا یا گرد و پیش کی زندگی کے مسئلے کہیں زیادہ گہرے اور صبر آزما تھے۔ اقبال نے یہ پورا سفر اپنی بصیرت کے ساتھ ساتھ روشنی کی اُس اسرار آمیز لکیر کی مدد سے طے کیا جس کا مخزن رومی کی ہمہ گیر ذات اور شخصیت تھی۔

۲۰۰۷ء کو عالمی پیمانے پر رومی کا سال قرار دیا گیا ہے۔ مشرق و مغرب میں رومی کی تفہیم و تعبیر کا ایک نیا سلسلہ جاری ہے۔ یورپ اور امریکہ کے مختلف شہروں میں اُن کے نام پر ادارے اور اکادمیاں قائم کی جا رہی ہیں اور یہ خیال عام ہے کہ اس وقت رومی کو مغربی دنیا میں فکری اور علمی سطح پر نمایاں ترین ادبی شخصیت کی حیثیت حاصل ہے۔ مشرق سے قطع نظر مغرب کی بہت سی زبانوں میں ان کے ترجمے شائع کیے جا رہے ہیں۔ رومی کی پیدائش پر آٹھ سو برس گزر چکے ہیں اور پچھلی آٹھ صدیوں میں یعنی مولانا روم کی پیدائش کے سال ۱۲۰۷ء سے لے کر آج ۲۰۰۷ء تک مشرق و مغرب کی اجتماعی زندگی میں طرح طرح کے انقلاب آ چکے ہیں۔ اس عرصے میں انسانی تاریخ کیسے کیسے طوفانوں سے دوچار ہوئی، زندگی کے کتنے مظاہر بنے اور مٹے، اقدار اور تصورات کی کتنی دنیائیں تاراج ہوئیں، کتنے آدرش ٹوٹے اور کتنے ایقانات سرنگوں ہوئے؛ یہ ایک عجیب و غریب اور ہولناک حقائق سے بھری ہوئی کہانی ہے۔ ایسی صورت میں اقبال جیسے ایک فرد کا رومی کے شعور سے رابطہ اور مکالمہ اور رومی کے شعور کی قیادت میں انسانی تہذیب کے گذشتہ اور موجود زمانوں کا دشوار گزار سفر، ہماری فکری اور تخلیقی روایت کا انوکھا اور نہایت منفرد واقعہ ہے۔ جاوید نامہ میں نئی نسل کو مخاطب کرتے ہوئے اقبال جب یہ کہتے ہیں کہ:

پیر رومی را رفیق راہ ساز — تا خدا بخشد ترا سوز و گداز
شرح او کردند اورا کس نہ دید — معنی او چوں غزال از ما رمید
رقص تن از حرف او آموختند — چشم راز رقصِ جاں بردوختند
رقصِ تن در گردش آرد خاک را — رقصِ جاں برہم زند افلاک را
علم و حکم از رقص جاں آید بدست — ہم زمیں ہم آسماں آید بدست
رقص جاں آموختن کارے بود — غیر حق را سوختن کارے بود

تو وہ اپنے ماضی کے نہیں بلکہ مستقبل کے رو برو ہوتے ہیں۔ اس طرح جاوید نامہ ماضی کے کرداروں کی شمولیت کے باوجود، دراصل ہمارے اجتماعی مستقبل کا خواب نامہ ہے۔ اقبال کے لیے رومی، گذشتہ میں ثبت ایک نقش نہیں ہے، آیندہ کے لیے ایک امکان اور بشارت کا ایک زندہ جاوید نشان ہے۔ عصری صورت حال کے سیاق میں رومی کے مطالعے کی یہ روایت شبلی نعمانی کی کتاب سوانح مولانا روم سے شروع ہوئی تھی۔ اقبال نے اس روایت کو اپنے دور کی حقیقتوں سے مربوط کر کے، رومی کی معنویت کا ایک نیا تناظر، ایک نیا بُعد دریافت کیا۔

چو رومی در حرم دارم اذاں من　　　از و آموختم اسرار جاں من
بہ دور فتنۂ عصر کہن او　　　بہ دور فتنۂ عصر رواں من

عصر رواں کی زندگی کو ایلیٹ نے اپنی نظم میں ایک ارض الميت یا ایک خرابے کے طور پر دیکھا تھا۔ تاریخ نے اس زندگی کو جو زخم لگائے ہیں اور نئے معاشرے کے گم کردہ راہ انسان نے آپ اپنے لیے جو مشکلیں پیدا کر لی ہیں اور بے چارگی کے جس بھنور میں خود کو گھیر لیا ہے، اس سے نکلنے کی کوئی صورت اگر ممکن ہے تو اس بھولے ہوئے سبق کے واسطے سے جو اقبال نے رومی کی فکر میں دریافت کیا تھا۔ اقبال اور رومی کی فکر میں زمانوں کے اختلاف کے باوجود، مماثلتوں کے جو پہلو نکلتے ہیں، ان کی نشاندہی خلیفہ عبدالحکیم نے حسب ذیل خطوط پر کی تھی۔

۱۔ اقبال کے نظریۂ خودی کا بنیادی تصور رومی کے یہاں ملتا ہے" عام صوفیا نے فنا اور ترک پر زور دینا عین دین بنالیا تھا۔ رومی نے اس کو بقا کے نظریے میں بدل دیا۔" رومی اور اقبال دونوں کے یہاں خودی کا استحکام لازمی ہے۔

۲۔" عجمی تصوف نے ترک حاجات کو خدا رسی کا ذریعہ قرار دیا تھا۔ رومی کے نزدیک حاجت مصدر وجود اور منبع بہبود ہے۔ بشرطے کہ حاجات کہیں پست اور حیات کش نہ ہوں۔" اقبال کے کلام میں جا بجا ایسے اشارے ملتے ہیں، خاص طور پر ان اشعار میں جہاں وہ خدا سے مکالمہ قائم کرتے ہیں۔ اور مکالمے کا یہ اسلوب ان کے فارسی اور اردو کلام میں اس قدر تسلسل کے ساتھ سامنے آتا ہے کہ اقبال کی پوری شاعری ہی انسان اور گرد و پیش کے مظاہر سے گفتگو کے ذریعے دراصل انسان اور خدا کے مابین ایک لامختتم گفتگو کی روداد بن گئی ہے۔

گیسوئے تابدار کو اور بھی تابدار کر
ہوش و خرد شکار کر قلب و نظر شکار کر

یا

روز حساب جب مرا پیش ہو دفتر عمل
آپ بھی شرمسار ہو مجھ کو بھی شرمسار کر

سے لے کر ؎ تو شب آفریدی چراغ آفریدم تک اسی گفتگو کا سلسلہ جاری دکھائی دیتا ہے۔ اور اس کے دائرے میں انسانی ماضی سے مستقبل تک کے تمام جانے انجانے تجربے سمٹ آئے ہیں۔

۳۔ اقبال کا عقل کی آفرینش کا نظریہ بھی رومی کے افکار سے مماثلت رکھتا ہے۔ دونوں متاع آرزو کو عزیز رکھتے ہیں کہ آرزو کی وجہ سے ہی جذبوں کا تموج اور احساسات کا رقص کبھی نہیں تھمتا اور عقل آرزو کے بغیر وجود میں نہیں آتی۔ آپ اپنی تفہیم اور اپنے حال کی تعبیر کا بنیادی محرک بھی انسان کا عقلی شعور ہے۔

۴۔ رومی کی مثنوی میں مظاہر اور انسانی وجود کے ارتقا کا جو نظریہ ملتا ہے اس سے زندگی کے عناصر کی رفتار اور سمت کے بارے میں نئے تصورات کی تائید ہوتی ہے۔ رومی اور اقبال دونوں وجود کی بقا کے تصور میں یقین رکھتے ہیں۔ بہ قول اقبال ؎

اول و آخر فنا باطن و ظاہر فنا
نقش کہن ہو کہ نو منزل آخر فنا

ہے مگر اس نقش میں رنگ ثبات دوام
جس کو کیا ہو کسی مرد خدا نے تمام
مرد خدا کا عمل عشق سے صاحب فروغ
عشق ہے اصل حیات موت ہے اس پر حرام
تند و سبک سیر ہے گرچہ زمانے کی رو
عشق خود اک سیل ہے سیل کو لیتا ہے تھام
عشق کی تقویم میں عصر رواں کے سوا
اور زمانے بھی ہیں جن کا نہیں کوئی نام
عشق دم جبرئیل عشق دل مصطفیٰ
عشق خدا کا رسول، عشق خدا کا کلام
عشق کی مستی سے ہے پیکر گل تابناک
عشق ہے صہبائے خام عشق ہے کاس الکرام

عشق فقیہ حرم عشق امیر جنود
عشق ہے ابن السبیل اس کے ہزاروں مقام
عشق کے مضراب سے نغمۂ تار حیات
عشق سے نور حیات، عشق سے نار حیات

۵۔ دونوں ارتقا کے قائل ہیں اور حقیقت کے ہمہ گیر یا مکمل ادراک کے لیے، دونوں کی فکر میں مستقبل بینی کا عنصر ایک ناگزیر حیثیت رکھتا ہے کہ یہ کائنات اپنے موجودہ مرحلے میں ابھی ناتمام ہے۔ لہٰذا وجود پذیر ہے کہ ــــ ''آ رہی ہے دمادم صدائے کن فیکون'' انسانی ہستی کے تحرک کا انحصار بھی اسی یقین پر ہے۔

۶۔ رومی اور اقبالؒ دونوں کے یہاں عقل کے ساتھ ساتھ عشق کا مضمون بھی مشترک ہے۔ دونوں کے یہاں عقل اور عشق کے مقامات بھی ایک دوسرے سے مماثل ہیں۔ عقل عشق کا اولین مظہر ہے، عقل عشق کا آلۂ کار ہے اور شوق و ذوق کی تکمیل اور طلب کا بنیادی وسیلہ عقل ہے۔ رومی کہتے ہیں:

ایں نہ عشق است ایں کہ در مردم بود
ایں فساد از خوردن گندم بود

اور اقبال جو معاشرے انسانی وجود کی توقیر کے لیے ''شکم کی مساوات'' کو کافی نہیں سمجھتے، تو اسی لیے کہ محض مادی وسیلوں کی دستیابی انسان کے سفر شوق کا حاصل نہیں ہے۔

۷۔ رومی اور اقبال دونوں جبر کے منکر ہیں اور تقدیر کی اس تعبیر کو رد کرتے ہیں جو انسان کے ذہنی اور جسمانی ارتقا کی رفتار کو روک دیتی ہے۔ بہ قول خلیفہ عبدالحکیم ''تقدیر، مولانا روم کے نزدیک، خدا کے معین کردہ آئین کا نام ہے۔'' انسان اپنے عمل صالح کے ذریعہ زندگی کی بساط پر حقیقی کامرانی اور مسرت سے دوچار ہوتا ہے اور مثبت نتائج تک پہنچتا ہے۔ یہی عمل غلط راستے پر پڑ جائے تو انسان گم راہ ہو جاتا ہے اور اس کی ہستی مائل بہ پستی ہو جاتی ہے انسان کی خودی کے احساس میں اختیار کا پہلو اسی لیے ہمیشہ اپنی معنویت کی حفاظت کرتا ہے۔'''' کافر مجبور ہوتا ہے، مومن مختار ہوتا ہے۔'' چنانچہ جبر و اختیار کا یہ کرشمہ ہر زمانے میں دیکھا جا سکتا ہے کہ اسی کرشمے پر زندگی کی تعمیر اور تسلسل کا دارومدار ہے۔ مولانا روم نے اس سلسلے میں یہ استدلال کیا ہے کہ جبر و اختیار کا مسئلہ تو کتے کو بھی معلوم ہے کہ جب کبھی کوئی اسے پتھر مارتا ہے تو وہ پتھر سے انتقام لینے کی کوشش نہیں کرتا کیونکہ اسے پتا ہے کہ پتھر تو مجبور ہے۔ البتہ مارنے والا مختار ہے، اس لیے وہ مارنے والے کو کاٹ کھانا چاہتا ہے۔

بے شک، بال جبریل کی نظم ''مرید ہندی اور مرشد رومی'' میں اقبال نے رومی کو اپنا روحانی قائد، اپنا مرشد اور راہ نما تسلیم کیا ہے لیکن وہ تقلید محض کے قائل نہیں تھے۔ اسی لیے رومی کی مثنوی کے مضامین کی وسعت اور ان کے افکار کی جامعیت کا اعتراف کرنے کے باوجود اقبال کے ذہن میں جاوید نامہ کی تخلیق کا خیال پیدا ہوا۔ ایک اعتبار سے جاوید نامہ انسانی ہستی کے اسی شوق فراواں کی تکمیل کا خواب نامہ ہے جس کا ظہور مثنوی معنوی کی تہہ سے ہوا تھا۔

O

اپنے مضمون ''شاعری کی تین آوازیں'' میں ایلیٹ نے ان کے باہمی امتیازات کی نشاندہی اس طرح کی ہے کہ ایک آواز کا خطاب دوسروں سے ہوتا ہے، دوسری کا اپنے آپ سے اور تیسری کا خدا سے۔ گویا کہ تخلیقی ادراک اور حسیت کے مزاج اور محور میں تبدیلی کے ساتھ بیان و اظہار کا آہنگ اور اسلوب بھی بدل جاتا ہے۔ اقبال کا کلام اپنی فکر اور سیاسی، تہذیبی، معاشرتی مسئلوں کے بیان میں اپنے خاص موقف کے واسطے سے صاف پہچانا جاتا ہے۔ اقبال کی دوسری پہچان ان کا منفرد آہنگ، اسلوب اور ان کا غیر معمولی ذخیرۂ الفاظ ہے۔ جہاں تک ان کے بنیادی سروکاروں کا تعلق ہے تو اس ضمن میں اقبال کی دنیا بہت کھلی ہوئی ہے۔ حقیقت سے خواب تک، حاضر سے آئندہ تک، مادی اور ٹھوس تجربوں سے مابعد الطبیعاتی اور تجریدی فکر تک، اقبال کا تخلیقی تجربہ اور ان کا شعور ایک ساتھ کئی سمتوں میں سفر کرتا ہے۔ جاوید نامہ میں انھوں نے شعور کے جن درجات کی نشاندہی کی ہے ان سے مجموعی طور پر انسانی شعور کے ایک ہمہ گیر اور مسلسل بڑھتے پھیلتے ہوئے دائرے کی تصویر ابھرتی ہے۔ کہتے ہیں:

شاہد اول شعور خویشتن — خویش را دیدن بہ نور خویشتن
شاہد ثانی شعور دیگرے — خویش را دیدن بہ نور دیگرے
شاہد ثالث شعور ذات حق — خویش را دیدن بہ نور ذات حق

گویا کہ شعور کا پہلا درجہ اپنے آپ کو اپنی نظر سے دیکھنا اور اپنی خودی کے احساس کو اپنی شناخت کا وسیلہ بنانا ہے۔ یہ ایک وجودی نقطہ ہے اور انسان کی زندگی کے تمام تر سفر کا آغاز اسی نقطے سے ہوتا ہے۔ دوسرا درجہ غیر ذات کا شعور ہے یعنی گرد و پیش کی اشیا، مظاہر، موجودات اور اسما کے واسطے سے زندگی کے ہر رنگ کو پرکھنے اور سمجھنے کی جستجو۔ اس طرح انسان اپنی انا کے غلاف میں محصور ہونے اور اپنے آپ کو محدود و متعین کرنے سے بچ جاتا ہے۔ شعور کا یہ درجہ ٹیگور کی وضع کردہ اصطلاح کے مطابق ''انا کی کینچلی'' کو اتار پھینکنے کا راستہ بھی دکھاتا ہے اور فرد کے معاشرتی یا بیرونی رشتوں کو بھی مستحکم کرتا ہے۔ اقبال

کی وجودی فکر میں انسان دوستی کا عنصر اسی واسطے سے آیا ہے۔ شعور کا تیسرا درجہ یا شعور کا درجۂ کمال فرد کی طبیعی دنیا اور مابعد الطبیعاتی کائنات کے مابین ایک پل کی تعمیر کرتا ہے۔ بامعنی زندگی کے ساتھ ساتھ بڑی شاعری کے اسرار تک بھی ادراک کی اسی سطح پر رسائی ممکن ہے۔ ان تینوں درجات پر گرفت اور ان کے اجتماع سے ہی فرد کی ہستی ایک کائنات اصغر کے طور پر اپنے آپ کو منکشف کرنے کی اہل ہوتی ہے۔ اسی درجے پر آفاق سمٹ کر ایک فرد کے وجود میں منتقل ہوتے ہیں اور زندگی کے ساتھ ساتھ کائنات کی وحدت کا شعور تکمیل کو پہنچتا ہے۔ خودی کے علاوہ عقل، عشق، عمل، انسانی اختیار کے تصورات کا ظہور بھی اقبال کے یہاں شعور اور ادراک کی اسی سطح پر ہوا ہے اور '' ہے'' میں'' چاہیے'' یا موجود حقیقت میں امکان کی وہ تلاش جس پر اقبال نے اپنے خطبات میں مفصل گفتگو کی ہے اور جس کی بنیاد پر شاعری میں انھوں نے اپنے بنیادی موقف کی تعمیر کی ہے۔ اس کا سارا پتہ اور نشان بھی ہمیں اسی سطح پر ملتا ہے۔ شعور کی اسی سطح پر اقبال نے تاریخ سے مافوق التاریخ تک کا اپنا تمام تر راستہ طے کیا ہے۔

○

جاوید نامہ میں افکار کی جو ہلچل، جو سرگرمی دکھائی دیتی ہے اور اقبال کے ذہن اور ان کی حسیت میں ہمیں جو مستقل بے کلی اور دل گرفتگی دکھائی دیتی ہے، دراصل اسی صورت حال نے اس نظم کو ایک عظیم الشان فکری مہم، ایک ہمہ رنگ سفرنامے اور انسانی ہستی کے اسٹیج پر ہونے والے ایک عجیب وغریب ڈرامے کا روپ دے دیا ہے۔ اس سفرنامے میں انسان کی کائنات فکر کے بہت سے رنگ یکجا ہو گئے ہیں۔ وجود کا کوئی نقش، کوئی راز چھپا ہوا نہیں ہے۔ اور اس مہیب ڈرامے میں زمین اور آسمان، موجودات اور مظاہر کے بے شمار چہرے کرداروں کے طور پر سامنے آئے ہیں۔ لیکن کسی بھی مرحلے میں، کہیں بھی کوئی افراتفری اور ابتری دکھائی نہیں دیتی۔ نیکی اور بدی، اجالے اور اندھیرے، فرشتے اور شیطان، ہیرو اور ویلن، اپنی باہمی کشمکش اور تضادات کے ساتھ تخلیقی تجربے کے ایک انوکھے مرکز پر یہاں جمع ہو گئے ہیں۔ اقبال نے ان میں سے ہر ایک کے رول کی ترجمانی ایک خاص معروضیت کے ساتھ کی ہے۔ وہ کسی کے رول میں نہ تو تخفیف کے مرتکب ہوئے ہیں اور نہ مبالغے کے۔ اس پر جلال آفاقی ڈرامے میں زمین سے لے کر مختلف افلاک و مقامات تک اقبال کا تخیل جن مرحلوں سے گزرتا ہے انھیں اقبال نے فلکِ قمر، فلک عطارد، فلک زہرہ، فلک مریخ، فلک مشتری اور فلک زحل کا نام دیا ہے۔ اس نقشے میں آفرینش کے پہلے روز سے لے کر افلاک سے پرے شانِ جلال کے ظہور تک کیسی کیسی بھید بھری دنیاؤں کے قصے شامل ہیں اور اقبال کی ملاقات کیسے کیسے جانے انجانے، دیکھے ان دیکھے کرداروں سے،

ہوتی ہے، ان سب کو اپنے شعور کی سطح پر مجتمع رکھنا بجائے خود ایک حیرت انگیز کارنامہ ہے۔ اس گردوں شکار تخیلی کشادگی اور وسعت، شعور کی اس عظیم الشان گرفت اور ہمہ گیری، انسانی ذہن کی اس سحر انگیز بیداری اور طاقت کے پیش نظر جس کا اظہار جاوید نامہ سے ہوتا ہے اقبال کا ڈاکٹر تاثیر سے ایک ملاقات میں یہ کہنا کہ ''جاوید نامہ کو ابھی ابھی ختم کیا ہے اور دل و دماغ نچڑ گئے ہیں۔'' (بہ حوالہ جناب محمد ظہیر الدین، جاوید نامہ، اشاعت ۲۰۰۷ء، اقبال اکیڈمی حیدر آباد) سمجھ میں آتا ہے۔ اپنے فکری بلوغ اور دانشورانہ مرتبے کے لحاظ سے جاوید نامہ بلاشبہ اقبال کی زندگی بھر کے فکری تجسس اور ریاض، مطالعے اور تجربے کا حاصل ہے۔ اس کے مضامین میں جو پھیلاؤ اور تفکر میں جو فلسفیانہ گہرائی ہے اس کے لحاظ سے بیسویں صدی کی شاعری کا کوئی صحیفہ اس کے سامنے نہیں ٹھہرتا۔ اروبندو گھوش کی طویل انگریزی نظم ''ساوتری'' (اشاعت ۵۱-۱۹۵۰ء) میں جدید انسان کی روحانی تفتیش اور اس کے سری اور مابعد الطبیعاتی تجربوں کا بیان بہت اسرار آمیز اور عارفانہ سطح پر کیا گیا ہے۔ اقبال اور اروبندو گھوش کا زمانی اور مکانی پس منظر بڑی حد تک مشترک ہے اور دونوں کے یہاں مغربی اور مشرقی تہذیب کی آویزش کا احساس بھی مشترک ہے۔ لیکن دونوں کے شعور کی جہتیں مختلف ہیں۔ اقبال نے اپنے ماضی اور حال کو تاریخ کے براہ راست اور حقیقت پسندانہ تناظر میں رکھ کر سمجھنا چاہا تھا۔ اروبندو گھوش نے اپنی بصیرت کو تاریخ کے متدائر (Cyclical) تصور تک محدود رکھا، لہٰذا اس یقین سے آگے نہ بڑھ سکے کہ ہماری اجتماعی زندگی اور معاشرت کو انجام کار، اپنے ماضی کی طرف واپس آنا ہوگا کہ اس مراجعت میں ہماری نجات پوشیدہ ہے۔ اقبال آئندہ اور ارتقا میں یقین رکھتے تھے۔ اروبندو گذشتہ کی طرف واپسی میں۔ اقبال نے زندگی کی ٹھوس اور مشہود سچائیوں سے کبھی انکار نہیں کیا۔ اروبندو کے لیے ہر ٹھوس حقیقت ایک مایا جال کا حصہ تھی، چنانچہ تاریخ کے بیک ڈراپ کی حیثیت زیادہ سے زیادہ بس ایک پردۂ مجاز کی تھی۔ اروبندو موت پر فتح یاب ہونا چاہیے تھے، اقبال زندگی پر۔ ''تن کی دنیا'' کے حدود اور اس کی معذوریوں کا شعور اقبال بھی رکھتے تھے، لیکن وہ اس کی سچائی سے کبھی گریزاں نہیں ہوئے، اور انھوں نے عمل کو کبھی ترک کرنے اور دنیا کو تیاگ دینے یا رہبانیت اختیار کرنے کی ضرورت نہیں سمجھی۔ خانقاہی تصوف اور متصوفانہ فکر کی عجمی روایت سے اقبال کی بیزاری کا سبب بھی یہی ہے کہ وہ ہمیں زندگی کی سچائی اور انسانی ارادے اور عمل کی سچائی سے دور لے جاتے ہیں، جب کہ اقبال دنیا میں رہ کر اسے بدلنے اور بہتر بنانے پر زور دیتے ہیں اور اس واقعے کو تسلیم کرتے ہیں کہ علم و حکمت خیر کثیر ہیں۔ یہ حجاب اکبر نہیں ہے ؎

زشرر ستارہ جویم زستارہ آفتابے
سر منزلے ندارم کہ بمیرم از قرارے

کا رمزا ور مفہوم یہی ہے کہ انسانی جستجو اور عمل کی آزمائش ابھی ختم نہیں ہوئی اور یہ جستجو کبھی ختم نہ ہوگی کہ ۔
سرِ آدم ہے ضمیر کن فکاں ہے زندگی! اقبال کا سارا زور، ان کی فکر کا تمام تر رخ تاریخ کے اگلے پڑاؤ،
ہمارے اجتماعی مستقبل کی طرف ہے۔ آتش رفتہ کا سراغ پانے، کھوئے ہوؤں کی جستجو کو قائم رکھنے کی
ترغیب وہ اپنے آپ کو صرف اس لیے دیتے ہیں کہ کہیں زمان و مکاں کی ادھوری حقیقت کو وہ پوری سچائی
نہ سمجھ بیٹھیں اور ان کا ذہن تاریخ میں اتنا الجھ نہ جائے کہ اس کی مخفی اور مرموز سطحوں کے شعور سے وہ محروم
ہو جائیں۔ گرد و پیش کی دنیا کو صحیح سمت پر ڈالنے سے پہلے، اپنی تربیت اور تہذیب ضروری ہے۔ رومی
نے کہا تھا کہ "میں نے قرآن سے اس کا مغز اٹھالیا ہے اور ہڈیاں کتوں کے سامنے پھینک دی ہیں۔"

من ز قرآں مغزہا برداشتم
استخواں پیش سگاں انداختم

اقبال کو بار بار یہ خیال آتا ہے کہ ہماری اجتماعی زندگی کو خراب کرنے کی بہت بڑی ذمے داری ان لوگوں
پر عاید ہوتی ہے جو محدود عقلیت کے پرستار ہیں، اُن پیشہ ور ملاؤں اور خود ساختہ صوفیوں پر عاید ہوتی ہے
جو "قبر کی مٹی سے موتی نکالنے کا ہنر رکھتے ہیں۔" اور جنھوں نے حقیقت کو خرافات کی نذر کر دیا ہے۔
چنانچہ جاوید نامہ میں اقبال کی بصیرت اپنے تخیل کی ہم رکابی میں جس طول طویل سفر سے گزرتی ہے وہ
دراصل ایک رفیع و جلیل تلاش کا سفر ہے۔ اس سفر کے دوران انسان کو تجربے کے جو ہفت خواں سر کرنے
پڑتے ہیں اور جتنی مانوس و معلوم اجنبی انجانی دنیاؤں سے گزرنا پڑتا ہے اس کی تفصیل کئی جہانوں اور کئی
زمانوں پر پھیلی ہوئی ہے۔ جاوید نامہ کی مجموعی فضا میں، اسی لیے پیچیدگی، اسرار اور کشمکش کے عناصر کی
فراوانی ہے۔ ایک مہیب تصادم، ایک شدید تناؤ اور ایک مسلسل امتحان کا ماحول زندہ رود کے کردار کو ہمیشہ
سرگرداں اور متجسس رکھتا ہے اور بے چینی کی ایک مستقل کیفیت اس کا تعاقب کرتی رہتی ہے۔ وہی اس
پُر ہول تماشے کا محور ہے اور اس مہیب ڈرامے کا مرکزی کردار۔ جاوید نامہ، بیسویں صدی کے دوران لکھا
جانے والا اور اس دور کے پریشان فکر انسان کا پہلا رزمیہ بھی ہے۔ اسے اپنی تلاش کے ساتھ ساتھ اپنے
کھوئے ہوئے منصب، اپنے وجود کی غایت کی تلاش ہے۔ وہ اپنے آپ سے، اپنی حساس اور غیر حساس
کائنات سے، اپنے خدا سے اس تعلق کی تجدید کا طالب ہے جو بے سمت اور بے راہ تعقل کی ضرب سے
ٹوٹ چکا ہے اور جو "اپنی حکمت کے خم و پیچ میں ایسا الجھا ہے کہ اپنے نفع و ضرر میں فرق کرنے کی صلاحیت
بھی کھو بیٹھا ہے۔" جو اپنے آس پاس حیران آنکھوں سے ٹوٹی ہوئی طنابیں اور بجھی ہوئی آگ کے ڈھیر
دیکھ رہا ہے اور جسے یہ تک یاد نہیں کہ اس مقام سے کتنے کارواں پہلے بھی گزر چکے ہیں۔

آگ بجھی ہوئی اِدھر ٹوٹی ہوئی طناب اُدھر
کیا خبر اس مقام سے گزرے ہیں کتنے کارواں

اسی لیے اقبال اسے یاد دلانا چاہتے ہیں کہ

زندگانی را بقا از مدعاست
کار دانش را درا از مدعا ست
زندگی در آرزو پوشیدہ است
اصل او در آرزو پوشیدہ است
آرزو جانِ جہانِ رنگ و بوست
فطرت ہر شے امین آرزو ست
از تمنا رقص دل در سینہ ہا
سینہ ہا از تابِ او آئینہ ہا

رومی نے اسی رقص کو رقص جاں سے تعبیر کیا تھا اور یہ بتایا تھا کہ رقص جاں ہی افلاک کی برہمی کا سبب بنتا ہے اور اس رقص کی رو میں پہاڑ بھی ناچنے لگتے ہیں۔ گویا کہ کائنات کا ہر مظہر، وہ حساس ہو یا غیر حساس، اس رقص کے احکامات کا تابع ہے۔

O

پروفیسر اناماری شمل نے جاوید نامہ کو " فکر و دانش کے ایک زبردست سرچشمے" کا نام دیا ہے۔ مشرقی فکر کی تخلیقی جہات نے یہ رفعت و جلال اور یہ درجۂ کمال جاوید نامہ سے پہلے کسی اور شاعر کے یہاں حاصل نہیں کیا تھا۔ اس اعتبار سے انیسویں صدی میں غالب کی تخلیقی جینئس (genius) کے بعد مشرقی تفکر، طرز احساس اور تصور حقیقت کا اگلا قدم ہمیں جاوید نامہ میں دکھائی دیتا ہے اور وہ بھی فکری تنظیم اور تفلسف کی اس سطح پر جہاں اقبال سے پہلے صرف رومی پہنچے تھے۔ اس لحاظ سے جاوید نامہ کو ہم مثنوی مولانا روم کا تکملہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ اس نظم کی تشکیل اور تعمیر کے عمل میں رومی کے افکار کی شراکت ایک کھلی ہوئی سچائی ہے۔ شاعری کے ساتھ ساتھ جاوید نامہ ایک منظوم دستور العمل بھی ہے۔ بیسویں صدی کے سیاسی اور معاشرتی مسئلوں کے پس منظر میں، اور اس کے خطاب کا رخ، جیسا کہ ہم پہلے بھی عرض کر چکے ہیں، مشرق یا مسلمانوں کے واسطے سے پوری جدید دنیا کی طرف ہے۔

جاوید نامہ کے کرداروں اور ان کے الگ الگ تہذیبی، فکری، مذہبی حوالوں پر نظر ڈالی جائے تو اس نظم کے مرکزی تصور کا اندازہ کیا جا سکتا ہے۔ ان کرداروں میں رومی کو تو خیر زندہ رود کے دوست، فلسفی اور رہ نما کی حیثیت حاصل ہے لیکن اقبال کے رویوں کو سمجھنے میں ان تمام مثبت اور منفی قسم کے کرداروں سے ہمیں مدد ملتی ہے جو اس بیانیے کو آگے لے جاتے ہیں اور اس کے فکری مزاج کا تعین کرتے ہیں۔ یہ کردار عارف ہندی (رشی وشوامتر)، جمال الدین افغانی، سعید حلیم پاشا، مریخ کی ایک

نبیہ، منصور حلاج، قرۃ العین طاہرہ، غالب، ابوجہل اور ابلیس، نطشہ، بھرتری ہری، حضرت سید علی ہمدانی اور ملا طاہر غنی کشمیری، احمد شاہ ابدالی، نادر شاہ اور سلطان شہید ٹیپو کے ہیں۔ ان میں جو تنوع اور اختلاف ہے اس سے زندگی کی مختلف سطحوں اور ایسے تمام رویوں کی نمائندگی ہوتی ہے جنھوں نے آب وگل کی دنیا کو خیر اور شر یا اندھیرے اور اجالے کی ایک مستقل رزم گاہ بنا رکھا ہے۔ اقبال کی اپنی ترجمانی زندہ رود کے کردار سے ہوتی ہے جو حیات انسانی اور اس کے ارتقا کا ایک عالم گیر علامیہ ہے۔ جس کا کام اندھیرے اور اجالے کی دنیا سے بھی گزرتے رہنا ہے۔ بہتا ہوا پانی جو زندگی اور توانائی کا ازلی اور ابدی استعارہ ہے، اس کی تہہ میں چھپے ہوئے اضطراب اور ہنگاموں کی خبر جاوید نامہ کے قاری کو اس کے سوالوں سے ہوتی ہے جن کا سلسلہ اس مسلسل بیانیے کے آغاز سے اختتام تک، جاری رہتا ہے اور نقطۂ انجام پر پہنچنے کے بعد ہی پڑھنے والے کو اقبال کی ذہنی اور جذباتی ترجیحات سے اور سیاسی، تہذیبی، معاشرتی، اخلاقی معاملات میں اقبال کے موقف سے آگاہی ہوتی ہے۔ بیشتر مقامات پر اقبال اپنے قاری کی نظر سے چھپے ہوئے، یا خاموش یا غیر جانب دار رہتے ہیں۔ شاید اسی لیے مثبت اور تعمیری زاویوں کے ساتھ ساتھ منفی اور تخریبی زاویوں کی ترجمانی میں بھی اقبال کا اپنا لہجہ اور اپنا چہرہ کبھی ضرورت سے زیادہ تند و تیز یا بے حجاب نہیں ہوتا۔ نیکی اور بدی کے اسرار ایک سی سہولت کے ساتھ کھلتے ہیں۔ حزن و ملال اور سرشاری و نشاط کی کیفیتیں یکساں طور پر رونما ہوتی ہیں گویا کہ زندگی اور سچائی کا کوئی ایک طے شدہ، اور سکہ بند رخ نہیں ہے۔ انسانی تجربات کی مالا میں اچھے برے، ہر رنگ کے منکے پروئے ہوئے ہیں اور حقیقت کے بسیط ادراک کے لیے انھیں ایک سی بصیرت کے ساتھ دیکھنا اور پرکھنا ضروری ہے۔ زندگی اور وجود کی وحدت اسی ہمہ گیری اور رنگارنگی کے واسطے سے اپنی تکمیل کو پہنچتی ہے۔ تاہم جس مرحلے میں اقبال کی اپنی پیاس بجھتی ہے اور ان کی اپنی تلاش ختم ہوتی ہے اس کا اظہار اقبال نے جاوید نامہ کے اختتامیے میں بہت واضح طریقے سے اور مدلل و مبسوط انداز میں کیا ہے۔ اس انداز پر کسی طرح کی شاعرانہ حکمت عملی غالب نہیں آسکی ہے۔ ''نئی نسل سے باتیں'' کرتے وقت اقبال کا لہجہ خاصا دوٹوک، غیر مبہم اور نثری ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ اقبال اپنے تخلیقی بیانیے کا خلاصہ نظم کر رہے ہیں اور ان کا سروکار اپنے تخلیقی تجربے سے زیادہ اپنی فکری جستجو اور روحانی تفتیش کے انجام کی وضاحت اور تشریح سے ہے۔

○

جاوید نامہ کے فکری مآخذ کی فہرست بھی اقبال کے تخلیقی تجربے اور ان کے افکار کی پرپیچ روداد کی طرح طویل ہے۔ اقبال کے شعور کی جہات اور رفتار کا تعین تو ان احکامات کے واسطے سے ہوتا ہے جو

اقبال کے عقاید کو اساس مہیا کرتے ہیں۔ قرآن اور اسلام اقبال کی حسیت اور شعور کا نقطۂ ارتکاز ہیں اور اقبال کا ذہن اسی دائرے میں گردش کرتا ہے۔ لیکن اپنے عقیدے کے ماخذ کی طرف اقبال کا رویہ عام علما کے برعکس بڑی حد تک غیر روایتی ہے۔ اپنے عقائد اور ایقانات کی روایتی تعبیر سے اقبال کے گریز کا سبب بھی یہی ہے۔ عقیدہ ان کے لیے صرف حد بندی کا کام نہیں کرتا، ایک فکری توانائی کا سرچشمہ بھی بنتا ہے اور زندگی، کائنات، وجود، گردوپیش کی دنیا سے اور خدا سے انسان کے رشتوں اور رابطوں کی تفہیم اور تعمیر میں معاون بھی ہوتا ہے۔ اقبال نے اپنے خطبات (تشکیل جدید الٰہیات اسلامیہ) میں، اپنے خطوں میں، مضامین میں، ملفوظات اور شاعری میں جابجا ان حقائق کی موروثی اور رسمی تعبیر سے انحراف کی راہ اپنائی ہے۔ مولانا ابوالحسن علی ندوی نے اپنی کتاب ''نقوش اقبال'' میں شاید اسی انحراف کے باعث اس آرزومندی کا اظہار کیا ہے کہ کاش اقبال نے یہ خطبات نہ دیے ہوتے۔ اپنے فارسی اور اردو کلام میں اقبال ملا کے دین اور اس کی عبادت واشغال کا مذاق کھل کر اڑاتے ہیں اور اپنے پڑھنے والوں کو اس کے نقصانات سے خبردار کرتے ہیں۔ تعقل پر وجدان کو، بے روح عبادات پر مذہبی تجربے کو، روایت زدگی پر مہم جوئی کو اور تسلیم و رضا پر تسخیر کی طلب اور شوق فراواں کو اقبال جو ترجیح دیتے ہیں تو اسی لیے کہ زندگی جیسی کہ ہمیں میسر آئی ہے، اسے ارتقاپذیر اور متحرک اور کارکشار رکھنے کے لیے، اس کے نئے امکانات کا سراغ لگانا اور انھیں دریافت کرتے رہنا ضروری ہے۔ دانش اور بصیرت کی یہ لہر اقبال کی سرشت میں صرف روایتی تصورات کے توسط سے نمودار نہیں ہوئی۔ اقبال نے اس کی ترتیب و تشکیل کے عمل میں اپنی دینی روایت اور پس منظر کے علاوہ دوسری روایتوں اور فکری سرچشموں سے بھی استفادہ کیا تھا۔ اس معاملے میں وہ مشرق و مغرب کی تفریق کے بھی قائل نہیں تھے اور انھوں نے دونوں کے فکری سرمایے سے یکساں طور پر فیض اٹھایا تھا۔ تاریخ کے عمل کی تفہیم اور اس کے تقاضوں کو سمجھنے میں اقبال نے حالی اور سرسید سے لے کر اکبر اور ابوالکلام تک اسی لیے زیادہ اعتماد اور روشن نظری کا ثبوت دیا ہے۔ وہ نہ مشرق سے مغلوب ہوئے، نہ مغرب سے مرعوب ہوئے۔ ان کی دانشوری، اپنی ترکیب کے اعتبار سے زیادہ بسیط ہے اور سرسید یا حالی یا اکبر کی دانشورانہ فکر سے زیادہ وسعت رکھتی ہے۔ جس پیغمبرانہ خود اعتمادی کے ساتھ اقبال نے مغرب کے تصور حقیقت اور مغرب کی مادہ پرستی پر تنقید کی ہے یا جس بے لاگ طریقے سے وہ مذہب کے معاملے میں موروثی اور روایتی تنگ نظری پر تبصرہ کرتے ہیں اس سے اقبال کی فکر کے اجتہادی پہلوؤں کا اندازہ لگایا جاسکتا ہے۔ جاوید نامہ میں اقبال کی شعوری مہم کا آغاز رومی کی قیادت سے ہوتا ہے۔ رومی کی روح نمودار ہونے کے بعد سب سے پہلے معراج کے اسرار بیان

کرتی ہے۔ رسول اللہ ﷺ کی معراج کا واقعہ دراصل وقت اور مقام پر انسان کی فتح اور وقت کے حدود و قیود سے آزادی کی علامت ہے۔ یہی آزادی زمین اور آسمان کے تعلق اور ان کے اٹوٹ رشتوں کے ادراک پر منتج ہوتی ہے اور دوسری دنیاؤں سے روشناس ہونے کا راستہ دکھاتی ہے۔ نظم کے دیباچے میں ہی اقبال اس حقیقت کی نشاندہی کرتے ہیں کہ ہمارا نشیمن صرف یہ عالم خاک و باد نہیں ہے۔ کائنات کی پنہائیوں میں جو ستارے روشن ہیں، ان گنت ستارے، وہ ان گنت جہانوں کے وجود کی خبر دیتے ہیں۔ اس ادراک کے ساتھ اقبال جب اپنی سیاحت پر نکلتے ہیں تو سب سے پہلے فلک قمر پر جاتے ہیں جہاں چاند کے ایک غار میں ان کی ملاقات عارف ہندی رشی وشوامتر (جہاں دوست) سے ہوتی ہے۔ جہاں دوست اقبال کو نو نکات سمجھاتے ہیں زندگی، وجود، موت، وقت، کفر، ایمان، خواب اور بیداری، شعور کی تیسری آنکھ، پیدائش اور ارتقا اور اخیر میں جذب دروں جسے رومی نے رقص جاں کا اور اقبال نے عشق کا نام دیا ہے۔ ان نکات کی وضاحت اور اسرار کی نقاب کشائی کے بعد اقبال طاسین (تجلیات) کی وادی میں قدم رکھتے ہیں۔ اس وادی میں ان پر گوتم بدھ، زرتشت، حضرت عیسیٰ مسیح اور رسول اللہ ﷺ کی تجلیات کا باب طلسم کھلتا ہے۔ طاسین گوتم کا رمز رقاصۂ حسن فروش کی توبہ سے، طاسین زرتشت کا رمز اہرمن کی آزمائش سے، طاسین مسیح کا رمز طالسطائی کے خواب سے اور طاسین محمد کا رمز ابو جہل کے دکھ بھرے نوحے سے کھلتا ہے جسے اپنے موروثی دین کی تباہی اور اپنی روایت کے ٹوٹنے کا غم ہے۔ یہ تجربے ایک گہری ارضی اور انسانی اساس بھی رکھتے ہیں اور ان سے انسانی ہستی کے سب سے طاقت ور جذبوں کی نمائندگی ہوتی ہے۔ اقبال نے یہاں منصور حلاج کی کتاب الطواسین تک خود کو محدود رکھنے اور صرف ایک مابعد الطبیعاتی سطح اختیار کرنے کے بجائے مختلف کرداروں کی تجلیات میں اپنا راستہ نکالنے کی کوشش کی ہے۔ یہ تجلیات زندگی کی رنگارنگی اور اس کے مختلف النوع مطالبات اور تجربوں کی نشاندہی کرتی ہیں۔ ان میں بیک وقت انسانی احساس اور عمل، مظاہر کی ٹھوس اور تجریدی ہیئتوں، حقیقت کے مختلف مدارج کا عکس دیکھا جا سکتا ہے۔ اسی طرح فلک عطارد پر جمال الدین افغانی اور سعید حلیم پاشا کی روحوں سے ملاقات کے بیان میں اقبال نے عقیدہ پرستی اور وطن پرستی، اشتراکیت اور بادشاہت، دین داری اور دنیا داری کے مضمرات اور مراتب پر روشنی ڈالی ہے۔ انھوں نے اپنی فکر کے مزاج اور اپنے موقف کی ترجمانی جدید دور کی تاریخ کے معلوم اور معین حوالوں کے واسطے سے کی ہے۔ شاعری اور دانشوری کے تقاضے اقبال نے ایک ساتھ نبھائے ہیں۔ یہ صرف فکری اور فلسفیانہ شاعری یا صرف مذہبی شاعری نہیں ہے۔ یہاں اقبال کی تخلیقی شخصیت میں ایک مورخ، ایک فلسفی، ایک سماجی مفکر، ایک مصلح، ایک سیاست

داں، ایک دانشور کے اوصاف یکجا ہو گئے ہیں اور اس طرح یکجا ہوئے ہیں کہ کسی طرح کی پیوند کاری کا تاثر پیدا نہیں ہوتا۔ زندگی اور کائنات کی وحدت اور انسانی وجود کی وحدت کا شعور اقبال کی شخصیت کو ایک خاص کشادگی، تنوع اور ہمہ گیری کا مظہر بنا دیتا ہے۔ اس سے جاوید نامہ کے مطالعے اور تعبیر کی کئی سطحیں ایک ساتھ سامنے آتی ہیں۔ امرتیہ سین نے اپنی کتاب تشخص اور تشدد (Identity and Violence) میں ایک انتہائی معنی خیز نکتہ یہ پیش کیا تھا کہ ہم میں سے ہر شخص ایک ساتھ اپنی پہچان یا تشخص کے کئی زاویوں پر محیط ہوتا ہے۔ اکیلے اور واحد تشخص یا Single Identity کا تصور بے معنی ہے۔ ہم ایک ساتھ کئی چیزوں کے ترجمان ہوتے ہیں۔ اقبال جس دنیا کے باسی تھے اس کی کئی جہتیں تھیں۔ کئی سطحیں تھیں۔ کئی نام تھے اور ایک ساتھ بہت سے شناختی نشان تھے۔ اسی طرح اقبال کی اپنی شخصیت بھی اپنے تشخص کی کئی سطحوں اور سمتوں میں گھری ہوئی تھی۔ لیکن خود اپنے آپ کو مجموعۂ اضداد کا نام دینے کے باوجود، اقبال کی شخصیت مجموعۂ اضداد نہیں تھی۔ گوئٹے کا قول ہے کہ ہر لکھنے والا، اپنی بصیرت کے مطابق، اپنی دنیا اور اپنے معاشرے کے کسی حصے پر ہاتھ ڈال دیتا ہے اور حقیقت کے ایک جز کو کھینچ نکالتا ہے۔ یہ جز کل نہیں ہوتا۔ اقبال نے اپنے عہد اور اپنے زمان و مکاں کی تعبیر میں ایک ساتھ جو اتنے مختلف واسطوں سے مدد لی ہے تو اسی لیے کہ ان میں سے ہر واسطہ حقیقت کے کسی نہ کسی عنصر کی تفہیم اور تعبیر میں ان کا معاون ہو سکتا تھا اور اقبال احساس خودی کے فیوض کا اعتراف کرنے کے باوجود انا گزیدہ نہیں تھے۔ جتنی پیچیدہ اقبال کی دنیا تھی، اتنی ہی پیچیدہ ان کی شخصیت اور ان کی شعوری زندگی بھی تھی اور اپنی تکمیل کے سفر میں طرح طرح کے تجربوں اور مرحلوں سے گزری تھی۔ جاوید نامہ کی ایک خاصیت یہ بھی ہے کہ اسے اقبال کے باطنی لینڈ اسکیپ اور ان کی روحانی آپ بیتی کے طور پر بھی دیکھا جا سکتا ہے، اقبال کی عمر بھر کے ذہنی اور جذباتی تجربوں، زندگی کی دھوپ چھاؤں کے تمام مظاہر کی دستاویز کے طور پر۔ جاوید نامہ کی شکل میں اقبال نے عصر حاضر کی بے سمت اور بے راہ و مقام تہذیب کے خلاف ایک فکری محاذ قائم کیا ہے۔ اس محاذ پر اقبال نے آنے والی زندگی یا اپنے اجتماعی مستقبل کو بچانے کے لیے نئے پرانے، مشرقی اور مغربی ایسے تمام اسلحے جمع کیے ہیں جن سے زندگی اپنے بچاؤ کا کام لے سکے۔ بے لگام ترقی اور انفرادی آزادی کے نام پر جدید تہذیب کو جو اندیشے اپنے مستقبل سے لاحق ہیں، اقبال نے انھیں بھی اپنے پیش نظر رکھا ہے۔ چنانچہ فلک زہرہ پر اقوام قدیم کے خداؤں کی مجلس میں بعل کا گیت اور فلکِ مریخ پر شہر مرغدین کی سیر کے دوران مریخ کی اس دوشیزہ کا قصہ جس نے نبوت کا دعوا کیا، ایک بے آب و بے نور ماضی اور ایک اندیشہ ناک مستقبل، دونوں کی نشاندہی کرتے ہیں۔ مریخ کی نبیہ عورتوں کی

آزادی کا علم اٹھائے ہوئے ہے اور ایک ایسی دنیا کا خواب دیکھ رہی ہے جہاں وہ مردوں کے جبر سے پوری طرح محفوظ ہوں، اس حد تک کہ نسل انسانی کی بقا کے لیے بھی انھیں مردوں کا تعاون مطلوب نہ ہو۔ اقبال کے عہد تک تانیثیت کے تصور نے تحریک کی وہ صورت اختیار نہیں کی تھی جس نے جنسی اور اخلاقی سطح پر بھی مغرب میں کچھ نئے مسئلے پیدا کر دیے ہیں اور اب کہ یہ سیلاب مشرق کی طرف بڑھ رہا ہے، مریخ کی عبیہ کے بہت سے اقوال، اقبال کی مستقبل بینی بلکہ پیغمبرانہ پیشین گوئی کی شہادت دیتے ہیں۔

فلک مشتری پر منصور حلاج، غالب اور قرۃ العین طاہرہ کی اضطراب آسا روحیں، جو بہشت میں قیام پر آمادہ نہ تھیں اور سکون وسکوت کی خاموش زندگی پر تجسس اور اضطراب سے بھری ہوئی گردش اور بے آرامی کو ترجیح دیتی تھیں، نئے انسان کی مہم پسندی اور مقدرات کی ترجمان ہیں۔ اسی فلک پر اقبال کی ملاقات ایک زوال پذیر ہیرو، (Fallen Hero) ابلیس سے ہوتی ہے۔ حلاج اسے ''خواجہ اہل فراق'' کا نام دیتے ہیں اور بتاتے ہیں کہ ابلیس کے انکار میں توحید کے اقرار کا رمز بھی چھپا ہوا ہے۔ لیکن اب وہ انسانوں کی دنیا میں اپنی مسلسل اور متواتر کامرانی سے تنگ آ چکا ہے اور تھکا ہوا ہے۔ اسے انتظار ہے ایک ایسے مردِ خدا کا جو اس کی حتمی شکست پر اپنی مہر ثبت کر سکے۔ یہ قول شخصے Nothing Fails like success۔ کسی نہ کسی نقطے پر کامیابی اور نصرت بھی اپنے منطقی انجام کو پہنچتی ہی ہے۔ اقبال نے اپنی اردو اور فارسی شاعری میں ابلیس کو متعدد مقامات پر اپنا موضوع بنایا ہے اور اس کردار کے ذریعے جدید دور کی ذہنی، معاشرتی اور سیاسی کشمکش کے بہت سے زاویوں اور مسئلوں پر اظہار خیال کیا ہے۔ لیکن جاوید نامہ میں ابلیس کا کردار ایک نئے تناظر کے ساتھ سامنے آیا ہے۔ یہاں اس مرحلے میں جب نظم اپنے اختتام کے قریب ہے، ابلیس کے نالۂ درد میں آنے والے دور کے لیے ایک امکان کی بشارت بھی چھپی ہوئی ہے۔ وہ خدا سے کہتا ہے کہ وہ انسانوں کی اطاعت شعاری اور پست ہمتی سے تنگ آ چکا ہے۔ اسے کہیں کسی چیلنج کا سامنا نہیں ہے۔ موجودہ دور کی باگ ڈور جس انسانی وجود کے ہاتھ میں ہے اس کی فطرت خام اور اس کا عزم کمزور ہے اور ابلیس کے سامنے اس کی حیثیت بچوں کے ایک کھلونے سے زیادہ کی نہیں ہے۔ ایسی صورت میں گناہ کی زندگی کا بھی بھلا کیا مزہ ہے۔ کاش ایک ایسا وجود سامنے آئے جو اسے سرے سے خاطر میں نہ لائے، جو ابلیس کا مطیع وفرمانبردار بننے کے بجائے اس پر غالب آنے کی طاقت رکھتا ہو۔ گویا کہ دنیا اس وقت زوال کی جس حد کو پہنچ چکی ہے اس میں اب اور گرنے کی، بکھرنے کی گنجایش نہیں رہی۔ جاوید نامہ میں ابلیس کا یہ اعترافی بیان اس نظم میں گریز کا علامیہ بھی ہے جہاں سے اقبال اس مجموعی روداد کے مرکزی خیال اس کے بنیادی مقصد کی طرف بڑھتے ہیں اور اس وجود موعود کی

ممکنہ تصویر مرتب کرتے ہیں جس کا دنیا کو انتظار ہے۔ انسانی زوال اور مذلت کی طرف اشارہ کرنے کے بعد فلک زحل سے گزرتے ہوئے اقبال افلاک سے پرے جا پہنچتے ہیں۔ فلک زحل پر ہی ان کا تعارف ان ذلیل روحوں سے ہوتا ہے جنھیں دوزخ نے بھی قبول نہیں کیا، جو ضمیر کی موت کی پیامبر ہیں۔ اسی عقبی پردے کی روشنی میں وہ اجالی اور تابندہ صورتیں نمودار ہوتی ہیں جن سے اقبال کے تصورات خودی، عشق، عمل اور اختیار کی ترجمانی ہوتی ہے۔ نطشہ سے شروع ہو کر یہ تذکرہ راجہ بھرتری ہری، امیر کبیر حضرت سید علی ہمدانی اور ملا غنی کشمیری، ناصر خسرو علوی اور سلطان شہید ٹیپو کے ساتھ اپنے خاتمے کو پہنچتا ہے۔ نطشہ کو اقبال نے ایک ''حلاج بے دار و رسن'' کہا ہے، ایک سالک جو اپنی راہ میں ایسا گم ہوا کہ اپنے مقام تک پہنچ نہ سکا۔ جو خود سے بھی ٹوٹا اور اپنے خدا سے بھی ٹوٹا۔ اس کے خام اور ناتمام وجود اور اس کے ادھورے نصب العین کی تکمیل بالآخر اُن برگزیدہ شخصیتوں کے واسطے سے ہوتی ہے جو جاوید نامہ کے بیانیے میں نطشہ کے بعد رونما ہوئے ہیں۔ یہ مجذوب فرنگی اقبال کی تلاش کے سفر میں آدھ راستے سے ان کا ساتھ یوں چھوڑ دیتا ہے کہ خود اس کی تلاش بھی پوری نہ ہو سکی تھی۔ مقام کبریائی سے وہ بے خبر گزر گیا۔

لیکن سفر کے دورِ آخر میں سلطان شہید ٹیپو کے ساتھ اقبال کا سلاطین مشرق کے محل جا پہنچنے پر نادر شاہ اور احمد شاہ ابدالی کی روحوں سے مکالمہ، اقبال کی ایک خلقی کمزوری اور جذباتی ترجیح کا پتا دیتا ہے۔ یہ کمزوری تھی طاقت اور توانائی کے مظہر کے ایسے جادو کا اعتراف جو شخصی مجبوری کا حجاب بن جاتا ہے۔ اقبال نے طاقت کو ہمیشہ خیر سے مشروط رکھا اور اس کے اندھا دھند یا بے جا استعمال کی کبھی وکالت نہ کی، لیکن طاقت بجائے خود بھی اقبال کے لیے ایک فطری کشش رکھتی تھی، شاید اپنی صلاحیت تسخیر اور سرگرمی کی بنا پر۔ نادر شاہ اور ابدالی کی شخصیتوں میں اپنے مقصد سے مکمل وابستگی اور ان کی جرأت آزمائی میں اقبال کو ویسا ہی حسن دکھائی دیتا ہے جیسا ابلیس کے اعتماد، سرگرمی اور حوصلے میں یا مسولینی کے سینے کی فراخی یا اس کے طبعی انہماک میں۔ اسی طرزِ احساس نے ملٹن کے رزمیے ''فردوس گم شدہ'' (Paradise lost) میں شیطان کو ایک زبردست افسانوی کردار بنا دیا تھا اور ایسا اس حقیقت کے باوجود ہوا تھا کہ ملٹن مسیحی اخلاقیات اور نیکی کے تصور سے کبھی منحرف نہ ہوئے۔ جس طرح خودی کے تصور میں دلبری کے ساتھ قاہری کا ایک عنصر بھی موجود ہوتا ہے، اسی طرح طاقت، خیر سے مشروط ہونے کے بعد بھی، زبردستی اور جبر کے تصور سے یکسر آزاد نہیں ہوتی۔ اقبال کے پرسوز لہجے میں کہیں کہیں مجاہدے کا آہنگ اور ان کے فکری نظام میں گہرائی کے باوجود بعض اوقات ایک سخت گیری کا پہلو اسی راستے سے در آیا ہے۔

اقبال کے طرزِ احساس اور تفکر سے نوعی اختلاف رکھنے والوں کے لیے جاوید نامہ کی فکری اور

اخلاقی اساس پر معترضانہ نظر ڈالنے کا جواز بھی یہی صورت حال فراہم کرتی ہے۔ اقبال کے اردو مجموعوں میں ضرب کلیم کی حیثیت، اپنے مزاج اور مافیہ کے لحاظ سے ایک کتاب الفتاویٰ کی ہے۔ شاعری اور تخلیقیت کا پہلو بہت سی نظموں اور شعروں میں دب گیا ہے۔ بہت سے شعر کلام موزوں کے ذیل میں آتے ہیں۔ شعر کے مرتبے کو نہیں پہنچتے۔ جاوید نامہ کے کچھ حصے بھی اپنے قاری کے لیے بے مزہ اور کشش سے خالی ہیں۔ اس کے ایک سبب کی طرف تو پہلے بھی اشارہ کیا جا چکا ہے۔ طویل نظم اپنی ہیئت کے اعتبار سے، شاعری کا حصہ ہوتے ہوئے بھی ایک قسم کا فکری معروضہ ہوتی ہے۔ شاعر کے پاس جب تک وافر خیالات نہ ہوں، کہنے کے لیے کچھ سامان نہ ہو، طویل نظم کے تقاضے پورا کرنا مشکل ہے۔ دوسرے یہ کہ اقبال محض شاعر نہ تھے۔ ان کی حیثیت ایک نظریاتی مفکر، ایک مخصوص نظام تصورات کے مفسر کی بھی تھی۔ ان کی شاعرانہ عظمت اور امتیاز کو تسلیم کرنے کے لیے ان کے تمام خیالوں اور ان کے ہر موقف کی ہم نوائی ضروری نہیں۔ اپنے عہد کی سیاست، اپنی فکری اور تہذیبی وراثت نے اقبال کے سامنے کچھ حدیں بھی کھینچ دی تھیں۔ اقبال اپنے حدود اور اپنے شخصی ایقانات، اپنی جذباتی ترجیحوں اور وابستگیوں کے ساتھ، اپنی عظمت کا نقش قائم کرتے ہیں اور اس سطح پر پروہ ڈانٹے اور ملٹن اور ایلیٹ کے ساتھ کھڑے ہوئے ہیں۔ جاوید نامہ کی شاعری نہ تو خالی خولی ادبی معیاروں کی گرفت میں آسکتی ہے، نہ صرف اس کے مضامین اور مقدمات کی بنیاد پر اس کی تعیین قدر ممکن ہے۔

○

ہر زمانے کے ادب کی طرح، اقبال کی شاعری کے مفاہیم اور معنویتوں کا تعین کرتے وقت یہ بھی دیکھنا ہوگا کہ اپنے زمانے کے معاملات سے ان کی شاعری کا تعلق کتنا اور کیسا ہے۔ کوئی بھی لکھنے والا اپنے آپ میں مکمل نہیں ہوتا۔ اس پر اپنے ماحول اور اپنے معاشرے کا دباؤ بھی ہوتا ہے اور اس کے نتیجے میں اس کی حسیت تبدیل ہوتی رہتی ہے۔ اسے اس طور پر بھی دیکھا جاتا ہے کہ اپنے عہد کے واقعات اور حالات سے اس نے کیا اثرات قبول کیے ہیں۔ اس کے انسانی سروکار کیا ہیں۔ اس کے اظہار و اسلوب میں اپنے دور کے تقاضوں سے عہدہ برآ ہونے کی کتنی صلاحیت ہے۔ اس کا اخلاقی موقف کیا ہے۔ شاعر کے موضوعات، اس کا ذخیرۂ الفاظ، اس کے بیان کا محاورہ، لہجہ، ان سب کے پیچھے شاعر کا ذہن اور اس کے اخلاقی رویے سرگرم کار ہوتے ہیں۔ اس نقطۂ نظر کے ساتھ جاوید نامہ کے اختتامیے کا مطالعہ، دراصل ان فکری اور سماجی محرکات کا مطالعہ بھی ہے جو اس نظم کی تخلیق کا سبب بنے۔ اقبال اپنے عہد کی سیاست، معاشرت، فکر اور صورت حال کے صرف خاموش تماشائی نہیں تھے۔

نظم کے ساتھ اقبال نے اختتامیے کی صورت میں عصر حاضر کی روح کے علاوہ آپ اپنی روح سے بھی پردہ اٹھایا ہے۔ جاوید نامہ کا یہی پہلو ہمارے عہد میں اس نظم کی قدر و قیمت اور مفہوم کے تعین کی اساس فراہم کرتا ہے۔ یہ پہلو اسے ماضی کی نظم نہیں بننے دیتا۔ جاوید نامہ اپنی اسی خصوصیت کی بنا پر مشرق و مغرب کی کئی زبانوں کا ادب پڑھنے والوں کی توجہ کا مرکز بنا ہے۔ اردو میں اس کے متعدد ترجموں کے علاوہ جاوید نامہ کے بنگالی، پنجابی، سندھی، براہوی اور پشتو تراجم کا تذکرہ پروفیسر سید سراج الدین نے اپنے آزاد ترجمے کے پیش لفظ میں کیا ہے۔ مشرق کی ادبی روایت کے امتیازات اور اس روایت کی عظمت کا شعور مغرب میں زیادہ عام نہیں ہے۔ تاہم اقبال کے مطالعے سے دلچسپی رکھنے والوں کے یہاں جاوید نامہ کی طرف خصوصی توجہ کا میلان پایا جاتا ہے۔ ظاہر ہے کہ اس کا سبب جاوید نامہ میں بیسویں صدی کے ذہنی اور جذباتی ماحول اور اس عہد کے بنیادی مسئلوں کی گونج ہے۔ جس بڑے کینوس پر اور جس تفصیل کے ساتھ اقبال نے اس نظم میں تاریخ کے ایک پورے دور کا احاطہ کیا ہے، وہ حیران کن ہے۔ کچھ اس لیے بھی کہ یہ دور اپنی ذہنی پراگندگی اور ریزہ خیالی سے پہچانا جاتا ہے اور بڑے تجربوں کا بوجھ اٹھانے کی طاقت اس دور کے ادب میں عام نہیں ہے۔ جاوید نامہ میں دیو مالاؤں اور پرانے رزمیوں کا جلال ہے اور دیوزادوں کی وسعت خیال۔ خود اقبال کے نزدیک یہ نظم ''ایک طرح کی ڈیوائن کامیڈی تھی اور اسے مولانا روم کے طرز پر لکھا گیا تھا۔'' یہاں اقبال نے مغرب اور مشرق، دونوں کی تخلیقی روایت کے عظمت آثار نمونوں سے یکساں طور پر فائدہ اٹھایا ہے اور اپنی تخلیقیت کے انفرادی عناصر کی شمولیت سے جاوید نامہ کو ڈانٹے اور رومی، دونوں سے آگے کی انسانی صورت حال تک لے جانے میں کامیاب ہوئے ہیں۔ بہ قول عزیز احمد، اس ہمہ گیر کوشش نے جاوید نامہ کو اقبال کا سب سے دوررس اور عمیق شعری کارنامہ بنا دیا ہے۔

جاوید نامہ کا آخری باب اقبال کے مجموعی نظام افکار کی روشنی میں مرتب کیا جانے والا دستور الحیات ہے جسے وہ نئی نسل کے واسطے سے اپنے مستقبل پر نافذ کرنا چاہتے ہیں۔ اس دستور کی شروعات یہاں سے ہوتی ہے کہ اقبال نے جاوید نامہ میں ابھی تک جو کچھ کہا تھا وہ صرف سخن آرائی ہے کہ ابھی تک ان کے دل کی بات ان کے ہونٹوں پر نہیں آئی ہے۔ دل کی اس بات کا محرک ایک گہری آرزومندی ہے، روح میں رچی ہوئی، اور اسی آرزومندی نے اقبال کے باطن کو بے قرار اور گداز کر رکھا ہے۔ اقبال کہتے ہیں کہ عقیدہ اگر صرف ایک موروثی تجربہ بن کر رہ جائے تو وجود منور نہیں ہوتا۔ اس کے لیے ایک روحانی تگ و دو بھی ضروری ہے۔ اس تگ و دو کا مرکزی نقطہ کلمۂ لا الٰہ ہے۔ یہ انسانی شعور کا اعلانیہ بھی ہے جس کے ساتھ انسان کی جان کو۔ لگے ہوئے تمام واہمے معدوم ہو جاتے ہیں۔ لا الٰہ کا سوز مہر و ماہ میں ہے۔

کوہ وکاہ میں ہے۔ اسی کی ضرب سے انسان باطل پر فتح یاب ہوتا ہے اور غیر اللہ کے خوف سے آزاد۔ گویا کہ کائنات کی تعمیر کا بنیادی راستہ خودی کی تعمیر سے ہو کر جاتا ہے۔ اقبال کی فکر کا وجودی نظام اسی رمز پر قائم ہے۔ اس لحاظ سے بیسویں صدی میں رونما اور مروّج ہونے والے وہ تمام تصورات اور نظریے جو اجتماعی مقاصد کے نام پر ایک طرح کی فردکشی کے مرتکب ہوتے ہیں، اقبال کی وجودی فکر سے کسی طرح کی مناسبت نہیں رکھتے۔ اقبال ایسے تمام "تازہ خداؤں" کے منکر ہیں۔ وطن پرستی، علاقائیت، رنگ و نسل، زبان، قومیت، اسی طرح جدید انسان کی ذہنی قیادت کا دعوا کرنے والی طاقتیں، سائنس، ٹکنالوجی، جمہوریت، یہ سب کی سب دیو استبداد کی نئی صورتیں ہیں۔ لا الٰہ کا سبق بھلانے سے انسان نے اپنی ذات بے نور، اپنی کائنات بے شعور کر لی ہے۔ اور اب پانی سر سے اونچا ہو گیا ہے۔ سجدہ بھی جب محض رسم دیں بن جائے اور شکوہ ربی الاعلیٰ کے احساس سے عاری، تو اپنا مفہوم کھو بیٹھتا ہے۔ جدید دنیا کی بے راہ روی، بے زمامی کا اصل سبب یہی محرومی ہے۔

اس حال کا اگلا قدم جو مستقبل کی دہلیز پر پہنچے گا، اس کا انجام بھی معلوم ہے تا وقتے کہ جدید انسان اپنے ارتقا کی رفتار اور سمت پر قابو نہ پا جائے۔ فطرت کی اندھا دھند تسخیر کے نشے میں، عقل مزید بے باک ہوگی، دل پہلے سے زیادہ بے گداز، آنکھ ابھی اور بے شرم ہوگی۔ ہستی ابھی اور زیادہ ضعیف ہوگی اور غرق مجاز۔ جدید علوم اور فنون، سیاست، عقل اور دل، سب کے سب گرفتار جہانِ آب وگل ہیں۔ ہمارے عہد کے سماجی مفکرین نے اس بات پر زور دیا ہے کہ مادّے کی آمریت کے احساس میں اب کمی آرہی ہے۔ سائنس کے غرور بے جا کی شکست اور ٹکنالوجی کی ہلاکت کے شعور نے حقیقت کے رائج الوقت تصورات پر ضرب لگائی ہے۔ جدید طبیعیات اور مابعد الطبیعیات کے مابین ایک نظری پل تعمیر کیا جا چکا ہے۔ اب نہ مادہ یکسر بے روح ہے، نہ روح جسمیت اور ٹھوس پن کے عنصر سے اس طرح خالی ہے جیسی کہ عقلیت، سائنس اور ٹکنالوجی کی نازش بے جا کے دور میں سمجھی جاتی تھی۔ پہلی جنگ عظیم کے بعد یورپ کے ادب میں مشرق کی سرّیت اور روحانی تہذیب کے تصور میں آگے کا راستہ ڈھونڈنے اور ایک نئے مابعد الطبیعیاتی نسخے کو آزمانے پر جو زور دیا جا رہا تھا، تو اسی لیے کہ کچھ لکھنے والوں نے مادی تہذیب کی نارسی اور اس کے ادھورے پن کو سمجھ لیا تھا۔ انھوں نے یہ بھی سمجھ لیا تھا کہ انسانی مستقبل کے شعور کی تشکیل مغرب کے بجائے اب مشرق کے واسطے سے ہوگی۔ یہی شعور انسانیت کا ماضی ہے۔ یہی اس کا مستقبل بھی ہوگا۔ جاوید نامہ میں اقبال صاف طور پر کہتے ہیں کہ "ایشیا، جائے طلوع آفتاب" ہے گرچہ اس نے اپنے آپ سے حجاب کر رکھا ہے۔ اس کا دل خالی ہے۔ اس کا زمانہ ٹھہرا ہوا۔ اس کی زندگی ذوق

سیر سے محروم اور حق ناشناس امیروں اور بادشاہوں اور ملاؤں کا شکار ہے۔ مشرق کے موجودہ ماحول میں فکر کی بے دمی، عقل و دل کے کھوئے ہوئے ناموس و ننگ کے باعث ہے۔ اس کا دوسرا سبب آداب فرنگ کی اندھی پیروی اور تقلید ہے۔ مغرب نے جس صارفی کلچر کو فروغ دیا ہے اس کا اقتدار مشرق میں بھی پھیلتا جا رہا ہے۔ جاوید نامہ کے فکری نظام کا یہ نکتہ اس لحاظ سے بھی غور طلب ہے کہ ہمارے عہد میں تہذیبی تجدد پرستی، نشاۃ ثانیہ، فکری جدیدیت، ترقی پسندی، مابعد جدیدیت کی بحثوں کے دوران، اب اس بات پر زور دیا جاتا ہے کہ ان معاملات میں ہم مغرب کی کورانہ تقلید سے بچیں اور اپنی روایت، سرشت اور تاریخ کے سیاق میں ان کے مفہوم کا تعین کریں۔ ہماری جدیدیت اور ترقی پسندی اور مابعد جدیدیت کے عناصر اور تقاضے مغرب سے الگ ہونے چاہئیں۔ اسی لیے مغربی نشاۃ ثانیہ کو اب ہندستان کی تہذیبی نشاۃ ثانیہ کا آدرش تسلیم کرنے کی روش ترک کی جا چکی ہے۔ اقبال ہر تصور کی طرح اس تصور کو بھی ''انفرادی انا'' اور ''احساس خودی'' سے مشروط سمجھتے ہیں اور مغرب کے عالم افکار کو اعتراضات کا نشانہ بناتے ہیں۔ مغرب سے مقابلہ آرائی کے دو اسالیب اقبال نے اختیار کیے تھے۔ ایک کو انھوں نے ''حرف پیچیدہ'' کا نام دیا۔ دوسرے کو ''نالۂ مستانہ'' کا۔ یعنی کہ آگہی کی دونوں سطحوں پر، اپنے شعور اور اپنے جذبات دونوں کے واسطے سے وہ مغرب کے طرز احساس اور اقدار کو اپنا ہدف بناتے ہیں۔ وہ اس بات پر زور دیتے ہیں کہ مشرق کی نئی نسل (یا مستقبل) کے تشخص کی تعمیر کے لیے ''حرف پیچیدہ'' اور ''نالۂ مستانہ'' دونوں کی ضرورت ہے۔ عقل اور عشق دونوں کا واسطہ درکار ہے۔ یہ دونوں نئی نسل کا ورثہ ہیں۔ انھیں ایک دوسرے سے الگ کر کے دیکھنا بھی ضروری ہے اور انھیں یکجا کرنا بھی کہ سچی آگہی بھی جذبے سے خالی نہیں ہوتی۔ اقبال ایک نیا ہنگامہ بپا کرنا چاہتے ہیں۔ ایک نئے عصر اور مزاج عصر کے متلاشی ہیں جہاں ہمارے نوجوان ''کم نگہ اور ناامید اور بے یقین'' نہ ہوں، آپ اپنے منکر نہ ہوں، غیر کو اپنا مرشد نہ بنائیں۔ اپنے مدرسے اور اپنی تربیت کا مقصود ایک ایسے ''آیندہ'' کی تشکیل کو بنائیں جو جذب دروں کی اہمیت اور قدر و قیمت سے بھی آگاہ ہو۔ شاہین بچوں کو بطوں کی تربیت سے کچھ نہ ملے گا۔ علم کی اساس سوز حیات پر ہے اور سوز حیات کے بغیر لطف واردات ہاتھ نہیں آتا۔ علم صرف شرح مقامات نہیں ہے۔ صرف تفسیر آیات نہیں ہے۔ علم کی حقیقت تک رسائی صرف شعور کی مدد سے ممکن نہیں۔ سچا سبق وہ ہے جو اپنی بصیرت کی دریافت ہوتا ہے۔ جو حواس پر نشہ طاری کر دیتا ہے۔ جو ''رقص جاں'' کا حاصل ہے۔ بادِ سحر وہ ہے جس کے فیض سے پھول چراغ بن جائیں۔ جس کی مے کے لیے لالہ و گل ایاغ بن جائیں ؟ اور یہ منصب جلیل اپنی ہستی کے طواف کا محتاج

ہے ــــــــــــــ

ہے وہی بادِ سحر گل جس سے ہوتا ہے چراغ
جو کہ بھر دیتی ہے مے سے لالہ و گل کے ایاغ
کم خور و کم خواب و کم خوراک رہ
گرد اپنے محوِ گردش ـــ
صورت پرکار رہ

(جاوید نامہ، اردو ترجمہ سید سراج الدین)

انا کا مثبت شعور دل و دماغ کے لیے شفاف اور صحت مند ہوا کی طرح ہے۔ اسی لیے اقبال، یورپ کی زندگی کے براہ راست مشاہدے اور مغربی تہذیب کے اندرونی تضادات، اور اس تہذیب کی معذوریوں اور نارسائیوں کا احساس رکھتے ہوئے بھی، انسان کے اختیارات اور انا کے شعور کی برکات کے انکاری نہیں ہوئے۔ جاوید نامہ کی فکری کائنات میں آپ اپنی ہستی کے شعور کی حیثیت مرکزی ہے۔ مغرب اس اعتماد سے یکسر محروم تھا، خاص طور پر پہلی جنگ عظیم کے بعد کا مغرب جس کے ملبے سے انسان کی بے بسی، تنہائی، بے اختیاری اور بے راہ روی کی ایک نئی روایت کا ظہور ہوا تھا۔ اس رویے کو مشرق و مغرب کی تقریباً تمام ترقی یافتہ زبانوں کے ادب میں ایلیٹ کی ویسٹ لینڈ سے تحریک ملی تھی۔ ہماری اپنی ادبی روایت میں اس رویے کی سب سے نمایندہ مثال عمیق حنفی کی طویل نظم سندباد ہے جس کا مرکزی کردار اپنے آپ کو ''شہر لا الہٰ'' میں بالکل تنہا اور بے بس پاتا ہے اور اپنی روحانی اوڈیسی کے خاتمے پر ''اپنے افریقۂ ذات'' کا راستہ اختیار کرتا ہے۔ اس طرح اس کا سفر اندھیرے سے اندھیرے تک کا سفر ہے۔ اور گرچہ وجودی فکر کے نشانات اس پوری روداد میں بھی نمایاں ہیں، لیکن وجودی تجربے کی یہ تعبیر جو متعدد نئے شاعروں اور افسانہ نگاروں کی فکر کا محور بنی، جاوید نامہ میں اقبال کے اس موقف سے تمام تر مختلف ہے جس کا اظہار جاوید نامہ کے اختتامیے میں کیا گیا ہے۔ اقبال خودی کے اثبات کو دراصل ایک نئے ایقان تک رسائی کا وسیلہ قرار دیتے ہیں۔ لہٰذا اپنی ہستی (خودی کے) اس جوہر کی حفاظت کا سندیسہ بھی دیتے ہیں اور اس جوہر کی حفاظت کے لیے بے خوفی، خلوص عمل، عدل اور اعتدال کی روش پر قائم رہنا ضروری سمجھتے ہیں ــــــــــــــ

حکم ہو دشوار تو
قلب تیرا ہی تری قندیل ہو

حفظ جاں کا ہے وسیلہ ذکر و فکر
حفظ تن کا ضبط نفس
حفظ جان و تن نہ ہو تو حاکمی
دنیا کی ہاتھ آئی نہیں
ہے سفر کا لطف ہے مقصودِ سفر
لطف اڑنے میں نہیں گر آشیاں پر ہو نظر
چاند تو ہے محوِ گردش تاکہ حاصل ہو مقام
پر قیام آدم کے حق میں ہے حرام
زندگی بس لذت پرواز ہے
آشیاں اس کے لیے ناساز ہے

(جاوید نامہ، اردو ترجمہ ایضاً)

اقبال ہر اُس رویے کے مخالف ہیں جو اپنے حال سے خوف زدہ، اپنے مستقبل سے مایوس اور انسان کے وجود یا اس کی کائنات میں مضمر امکانات کا معترف نہ ہو۔ مجہول قسم کی مذہبیت یا روایتی تصوف، قبر پرستی اور خانقاہیت، اسی طرح محفوظ زندگی کی خاطر ذخیرہ اندوزی اور حرص و ہوس یا ضرورت سے زیادہ کی طلب کو وہ مہلک قرار دیتے ہیں۔ قناعت، توکل، ضبط نفس، اکل حلال اور قول صادق کا راستہ خودی کی پرورش اور حفاظت کا راستہ ہے۔ کوشش تعمیر کو جاری رکھنے، حرکت اور سفر کی روح کو زندہ رکھنے کا راستہ ہے۔

دیں سراپا سوز اور ذوق طلب
انتہا عشق، ابتدا اس کی ادب
رنگ اور بو سے ہے گل کی آبرو
بے ادب، بے آبرو، بے رنگ و بو
نوجواں دیکھوں جو کوئی بے ادب
دن بھی ہو جاتا ہے میرا مثل شب
دل میں اک ہنگامہ ہوتا ہے بپا
یاد آ جاتا ہے عہد مصطفٰے

شرم آتی ہے خود اپنے عہد سے
اور کچھ کھوئے ہوئے قرنوں میں کھو جاتا ہوں میں

(جاوید نامہ، اردو ترجمہ ایضاً)

اپنے اس موقف کے ساتھ اقبال بشر دوستی کے ایک ہمہ گیر تصور تک پہنچتے ہیں۔ اس سلسلے میں اقبال کے چند بنیادی امتیازات کو ذہن میں رکھنا ضروری ہے۔ ایک تو یہ کہ انسان کے اجتماعی ماضی یا تاریخ اور بیسویں صدی کی انسانی صورت حال سے ہوتے ہوئے اقبال جاوید نامے میں بالآخر جس شعوری منطقے تک پہنچتے ہیں، وہ مغرب میں پندرہویں صدی کے ساتھ رونما ہونے والے انسان دوستی کے تصورات سے مختلف ہے۔ سائنس، حکمت، فلسفے، منطق اور تعقل پر اقبال کی فکر ویسا اور اس طرح کا انحصار نہیں کرتی جو مغربی نشاۃ ثانیہ کے عام نمائندوں کا شیوہ تھا۔ اقبال ''تن کی دنیا'' سے آگے بھی دیکھتے ہیں اور ''مادی دنیا کی مابعد الطبیعیات'' کو بھی اسی طرح قبول کرتے ہیں جس طرح نئے انسان کے زمینی اور دنیوی معاملات کو۔ انسانی تاریخ میں بیسویں صدی، تصوراتی سطح پر، عالمی ادب یا World literature کی پہلی صدی تھی۔ اس وقت ہمارے ملکی منظرنامے پر صرف دو ایسی ادبی شخصیتیں تقریباً ساتھ ساتھ ابھریں جنھوں نے ہندستان کو عالمی تناظر میں اور انسان کو ایک عالم گیر وحدت کے تناظر میں دیکھنے دکھانے کی کوشش کی۔ یہ شخصیتیں اقبال اور ٹیگور کی تھیں۔ اس سلسلے میں یہ واقعہ بھی اہم ہے کہ ٹیگور نے خود کو اقبال کا حریف سمجھے جانے کی ایک عامیانہ روش کی صاف لفظوں میں تردید کی تھی اور کہا تھا کہ ہم دونوں انسانیت کے خادم اور نمائندے ہیں۔ اقبال اور ٹیگور دونوں اپنے اپنے ذاتی عقائد کے اعتبار سے، ثقافت اور تہذیبی روایت کے اعتبار سے، انفرادی تشخص اور میلانات کے اعتبار سے، ایک دوسرے سے بہت مختلف تھے۔ ایک کے باطن کا نور قرآن کا بخشا ہوا تھا۔ دوسرے کا ویدانت کا۔ لیکن دونوں اپنے اپنے طور پر وجود کی وحدت اور کائنات کی وحدت کے قائل تھے۔ اقبال نے انتقال سے پہلے، اپنی ایک ریڈیائی تقریر میں جسے ان کے آخری اعلانیے یا Declaration کے طور پر بھی دیکھا جا سکتا ہے، انسان دوستی (Humanism) کے اپنے تصور کی مکمل کر وضاحت کی تھی۔ (اپنے ایک مضمون میں اس تقریر کا میں مفصل جائزہ لے چکا ہوں) ہمیں جاوید نامہ کے اختتامیے میں بھی انھی تصورات کی گونج سنائی دیتی ہے:

حرف بد کہنا کسی کو ہے خطا
کافر و مومن ہیں سب خلق خدا

آدمیت احترام آدمی
دھیان میں رکھنا مقام آدمی
عشق کے بندے کا اللہ کا طریق
کافر و مومن پہ وہ یکساں شفیق
کفر و دیں دونوں ہوں تیرے
دل کی پہنائی میں ضم
وائے وہ دل جو گریزاں دل سے ہو
دل اگر چہ ہے اسیر آب و گل
ساری دنیا ہے مگر دنیائے دل

جس کی گرمی تیرے جان و دل میں ہے
تیرے آبا سے ملی ہے تجھ کو وہ
دیرینہ مے
دہر میں جز دردِ دل کچھ بھی نہ مانگ
مانگنا جو ہے خدا سے مانگ
سلطاں سے نہ مانگ

(جاوید نامہ، اردو ترجمہ ایضاً)

لیکن ''وحدت انسانی'' کا یہ تصور گلوبلائزیشن کے اس تصور سے بھی مناسبت نہیں رکھتا جس کی داغ بیل اقبال کے دور میں پڑ چکی تھی اور جس نے ہمارے دور میں ایک رائج الوقت سکے کی حیثیت اختیار کر لی ہے۔ بے شک ہمارے دور تک آتے آتے ثقافتی سطح پر یک جہتی کے آثار پہلے سے زیادہ نمایاں ہوئے ہیں اور غیر اشتراکی معاشروں میں بھی انسانوں کے درمیان ربط و تعلق کی نئی شکلیں رونما ہوئی ہیں، لیکن اشتراک باہم کا یہ سلسلہ اُس انسانی وحدت پر منتج نہ ہو سکا جس کا خواب اقبال نے دیکھا تھا۔ درجات کے فرق، معاشی استحصال اور قومیت کے محدود مقاصد نے انسانوں کو ایک دوسرے سے دور بھی کیا ہے۔ گلوبلائزیشن کے مغربی تصور نے انسانی کائنات کے پورے تناظر کو محدود کر دیا ہے۔ اس کی وسعت چھین لی ہے اور دنیا کو تماشا بنا دیا ہے۔ یہ تصور ترقی کے نام پر انسانوں کی رنگا رنگی کو ختم

کر دینے اور ایک بازاری اور صارفی ثقافت کو فروغ دینے کے در پے ہے۔ گلوبلائزیشن کا فلسفہ حاصل کر یک قطبی دنیا(Uniholar world) کے ظہور کے بعد تمام سرحدوں اور امتیازات سے انکار کا اعلان کرتا ہے۔ ذہنی اور مادی، دونوں سطحوں پر گلوبلائزیشن کا مقصد ایک محدود جغرافیائی وحدت کا قیام ہے اور اس کے سامنے کوئی قابل لحاظ اخلاقی نصب العین نہیں ہے۔ تاریخ کے کونوں کھدروں میں سانس لینے والے، کمزور نہتے اور بے بس، بے اختیار طبقے رفتہ رفتہ اپنی رہی سہی توانائی بھی کھوتے جا رہے ہیں۔ عالم کاری کے نام پر اپنی مقامیت سے محروم ہوتے جا رہے ہیں اور گلوبلائزیشن کا سارا سلسلہ غالب اور حکمراں اور اقتدار سے مشرف ملکوں، قوموں، گروہوں اور طبقوں کا کھیل بنتا جا رہا ہے۔ یہ ایک نئی قسم کی نو آبادکاری (Colonization) ہے، اقتدار کی توسیع پسندی اور استحصال کی سیاست کا نیا کھیل ـــــــــــ

جاوید نامہ کے آخری صفحات میں اقبال نے اشیا کے ہجوم، بازاری معیشت اور صارفیت کی مذمت بہت شدت کے ساتھ کی ہے۔ یہ وبا مغرب سے جدید ٹکنولوجی کی وسعت اقتدار کے ساتھ چلی اور اب مشرق کے آنگن تک آ پہنچی ہے۔ اقبال کہتے ہیں۔

ان گنت مردان حق اندیش کو
دولت وثروت نے اندھا کر دیا
کثرت نعمت سے ہو جاتا ہے کم دل کا گداز
ناز بڑھ جاتا ہے گھٹتا ہے نیاز
مدتوں گھوما ہوں میں گرد جہاں
کم ہی نم دیکھی ہے چشم منعماں
میں فدا اس پر کہ جس کی زیست درویشانہ ہے
حیف اس کی زیست جو اللہ سے بیگانہ ہے
اب مسلماں میں وہ ذوق وشوق، رنگ و بو نہ ڈھونڈ
علم قرآں سے ہیں عالم بے نیاز
صوفیوں کے ہیں فقط گیسو دراز
خانقاہوں میں ہے ہاے وہو، مگر صہبا نہیں
وہ مسلماں جن کے دل میں ہے بسا
مغرب کا خواب

چشمۂ کوثر سمجھتے ہیں اسے

جو ہے سراب

(جاوید نامہ، ترجمہ ایضاً)

گویا کہ مشرق، جسے مغرب کا نجات دہندہ بننا تھا فکر اور زیست کے ایک مختلف اسلوب کے طور پر اب خود بھی سراب کے پیچھے بھاگ رہا ہے۔ یہ ایک معکوس ترقی ہے۔ برختین (Brechtian) محاورے میں ایک ''عروج کا زوال'' اور مغرب کے بعد اب مشرق کی سرزمین بھی ''ارض المیت'' بنتی جا رہی ہے۔ ایلیٹ کے ویسٹ لینڈ (خرابے) کی یہ ایک نئی شبیہ ہے۔

حاصل کلام کے طور پر اقبال پھر رومی کی طرف دیکھتے ہیں کہ وہ مغز اور پوست کے فرق سے آگاہ تھے۔ اور اسی لیے —— ان کے قدم

محکم تھے کوئے دوست میں

شرح کی ان کی، کسی نے پر انھیں دیکھا نہیں

ان کے معنی تک کوئی پہنچا نہیں

رقص تن تو ان سے سیکھا

رقص جاں سیکھا نہیں

رقص تن گردش میں لا دیتا ہے فرش خاک کو

رقص جاں وہ ہے ہلا دیتا ہے جو افلاک کو

علم و حکمت بخشتا ہے رقص جاں

ہاتھ آتے ہیں زمین و آسماں

فرد اس سے صاحب جذب کلیم

ملت اس سے وارث ملک عظیم

رقص جاں کا سیکھنا آساں نہیں

غیر حق سے ٹوٹنا آساں نہیں

حرص و غم سے پاک جب تک دل نہیں

رقص میں جاں آئے یہ ممکن نہیں

ضعف ایماں کا ہے، دلگیری ہے غم

اے جواں سن! ''نیمۂ پیری ہے غم''

(جاوید نامہ، اردو ترجمہ ایضاً)

اقبال نے اپنی مہم کا خاتمہ اس دین اور آئین کی نشاندہی کے ساتھ کیا ہے جس کی تفسیر اور تکمیل رسول اللہ ﷺ نے فرمائی تھی۔ اسی لازوال نقش کے ساتھ جاوید نامہ بھی اپنے اختتام کو پہنچا ہے۔ دوسرے لفظوں میں ہم یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ اقبال نے انسانی تاریخ کے مسئلوں کا حل اور دکھوں سے نجات کا راستہ بھی دراصل تاریخ ہی میں ڈھونڈا ہے۔ اسلامی فکر، اپنی مابعد الطبیعات کے باوجود، تاریخ کے اجالے میں نہائی ہوئی ایک برگزیدہ زندگی (حیات طیبہ) سے ماخوذ ہے۔ یہی زندگی اس کا مقصد و محور ہے اور انسانی تاریخ کی سب سے بڑی شہادت۔ اقبال ایک لمبے، پر پیچ اور دشوار راستے سے گزرنے کے بعد یہاں پہنچے ہیں۔ جاوید نامہ اسی تفتیش اور تلاش کی روداد ہے۔ اس تلاش کے اپنے معنی بے شک اقبال نے نکالے ہیں لیکن اس کے مرکزی حوالے کا گواہ ایک زمانہ رہا ہے اور اس سلسلے میں کسی قیاس یا دا ہے کی گنجائش نہیں ہے۔

O

آزاد نظم کے پیرایے میں جاوید نامہ کا اردو ترجمہ جس کی بنیاد پر اس کتاب کا یہ جائزہ مرتب کیا گیا، پروفیسر سید سراج الدین مرحوم کی غیر معمولی کوشش اور بصیرت کا نتیجہ ہے۔ سراج صاحب نے یہ ترجمہ ۲۷رمئی ۲۰۰۳ء کو مکمل کیا تھا۔ اس کام پر انھوں نے کئی برس صرف کیے تھے۔ جاوید نامہ کے اس ترجمے سے پہلے اقبال پر ان کی کتاب ''مطالعۂ اقبال'' چند نئے زاویے'' شائع ہو چکی تھی۔ ان کی یہ چھوٹی سی کتاب اپنی نکتہ رسی اور بصیرتوں کے لحاظ سے بہت گراں قدر ہے۔ انھوں نے اقبال کو کسی قسم کی جانب داری اور جذباتیت کے بغیر، ادبی قدروں اور معیاروں کے مطابق دیکھا تھا۔

سراج صاحب بڑے ذی علم، ذہین، اور ادب، اسلامیات، فلسفے اور فنون سے غیر معمولی شغف رکھنے والے انسان تھے۔ بہت دنوں تک جامعہ عثمانیہ (حیدرآباد) کے شعبۂ انگریزی سے وابستہ رہے اور بہ حیثیت پروفیسر سبک دوش ہوئے۔ جامعہ عثمانیہ کی ملازمت سے سبک دوشی کے بعد پروفیسر آل احمد سرور کی دعوت پر وہ کچھ عرصے کے لیے کشمیر یونیورسٹی کے اقبال انسٹی ٹیوٹ سے بہ طور وزیٹنگ پروفیسر وابستہ ہو گئے۔ تقریباً دس برس انھوں نے بین اقوامی شہرت رکھنے والے علمی جریدے Islamic culture کی ادارت کے فرائض بھی انجام دیے۔ اطالوی حکومت کی دعوت پر انھوں نے اٹلی جا کر اطالوی زبان بھی سیکھی تھی۔ اور ڈانٹے کی ''ڈوائن کامیڈی'' کا مطالعہ براہ راست اطالوی زبان میں کیا

تھا۔ انھوں نے اقبال، فیض اور قلی قطب شاہ کے اشعار کا ترجمہ انگریزی میں کیا تھا اور جاوید نامہ سے پہلے ایلیٹ کی ویسٹ لینڈ کا ترجمہ اردو آزاد نظم میں کر چکے تھے۔ ۱۹۹۳ء سے اپنے انتقال تک (۲۰۰۶ء) سراج صاحب اقبال اکیڈمی حیدرآباد کے صدر بھی رہے۔ جاوید نامہ کے زیرِ نظر اردو ترجمے کی اشاعت، اقبال اکیڈمی کے موجودہ صدر محمد ظہیر الدین صاحب کی نگرانی میں ہوئی۔ ظہیر الدین صاحب، اکیڈمی کے نائب صدر ضیاء الدین نیّر صاحب اور ان کے رفقائے کار کی طرف سے اقبال کے ایک عاشقِ صادق اور اکیڈمی کے سابق صدر کو یہ عقیدت اور محبت کا خراج ہے۔

ترجمہ وہ بھی شاعری کا، ایک انتہائی صبر آزما، مشکل اور آزمائشی کام ہے۔ اس عمل کی افادیت اپنی جگہ کہ ترجمے کی وساطت سے بے شک، دو افراد، یا معاشروں، یا روایتوں، یا ثقافتوں کے مابین ایک ذہنی اور تخلیقی تعلق استوار ہوتا ہے۔ اور تیزی سے سمٹتی ہوئی، اسی کے ساتھ ساتھ نسلوں، قبیلوں، علاقوں، زبانوں، قومیتوں، معاشرتوں اور ثقافتوں میں منقسم دنیا کو ایک ہمہ گیر اور منظم رخ عطا کرنے کے لیے ترجمے کے عمل کی افادیت سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔ لیکن شاعری کے ترجمے کے سلسلے میں کئی قباحتیں ہیں۔ یہاں تفصیل کی گنجائش نہیں، تاہم چند نکات کی نشاندہی ضروری ہے۔

میں ڈاکٹر سیموئل جانسن کے اس قول میں یقین رکھتا ہوں کہ ادب کے تمام اسالیب اور اصناف میں شاعری ہی دراصل زبان کے تحفظ کی ضامن ہوتی ہے۔ اسی لیے شاعری کا ترجمہ بہت مشکل ہے، چہ جائے کہ پابند یا منظوم ترجمہ۔ شاعری کے مفاہیم صرف اپنی تعبیر میں صرف ہونے والے لفظوں کے یا زبان کے پابند نہیں ہوتے۔ بحر و وزن، آہنگ و اصوات، متعلقہ زبان اور متعلقہ شاعر کے مخصوص ذخیرۂ الفاظ، اس کے علامتی اور استعاراتی نظام میں بھی معنی کے بہت سے مضمرات چھپے ہوتے ہیں۔ ان سب کو ترجمے کے ذریعے، دوسری زبان میں منتقل کرنا کارِ محال ہے۔ شاید ناممکن بھی ہے۔ سراج صاحب کی خوش مذاقی اور ادب فہمی کا یہ امتیاز بہت اہم ہے کہ انھوں نے اقبال کے اردو میں منظوم ترجمے کی جگہ اس نظم کو آزاد نظم کے پیرایے میں منتقل کرنے کی کوشش کی۔ ان میں خیالات کو نظم کرنے کی صلاحیت بھی تھی، بحر اور وزن کی پابندی کے ساتھ۔ اور بے شک، فارسی اور اردو زبان کے باطنی رابطوں اور ان دونوں زبانوں کے مزاج میں ہم آہنگی کے جو پہلو نکلتے ہیں، ان کے پیشِ نظر سراج صاحب پابند اور روایتی نظم کا اسلوب بھی آزما سکتے تھے۔ لیکن انھوں نے آزاد نظم کا پیرایہ اپنے ترجمے کے لیے اختیار کیا۔ اور یہ انتخاب انھوں نے جاوید نامہ کے بعض منظوم تراجم کو دیکھنے کے بعد کیا۔ مضطر مجاز کے ترجمے کا ذکر انھوں نے اپنے پیش لفظ میں خاص طور پر کیا ہے۔

فکری شاعری کے اپنے کچھ خاص اوصاف ہوتے ہیں لیکن شعر پڑھنے والے کی توجہ اور ذہنی تگ و دو، بڑے سے بڑے شاعر کے مطالعے میں بھی صرف اس کے افکار، عقائد اور ذہنی سروکاروں کی تفہیم تک محدود نہیں رہتی۔ شعر کا مطالعہ نہ تو صرف شاعری کے مغز کا مطالعہ ہے نہ صرف پوست کا۔ سچ تو یہ ہے کہ شاعری کے مغز کو اس کے پوست سے الگ کرنا یا انھیں دو الگ الگ سچائیوں کے طور پر دیکھنے کا تصور بھی بے معنی ہے۔ شاعری میں لفظ بجائے خود معنی ہے۔ ہم غالب، میر کے خیالوں کو انہی کے مرتب کردہ لفظوں کے ساتھ یاد رکھنے کی جستجو کرتے ہیں۔ شاعری میں زبان کے تحفظ کا مدعا اور مطلب یہی ہے۔ پابند نظم کے پیرایے میں کسی شعر یا نظم کو منتقل کرنے کا مطلب ہے اپنے کمال شعر گوئی اور ہنر مندی میں اور ہدف بننے والے شعر یا نظم میں مناسبت اور مفاہمت کی تلاش کرنا یا بہ ظاہر دو چیزوں کو ایک کرنا، اس طرح کہ انھیں دوبارہ الگ نہ کیا جا سکے۔ گویا کہ اصل شاعر اور اس کا مترجم، دونوں ایک سطح پر آ جاتے ہیں۔ میرا خیال ہے کہ اس کا نقصان اصل شعر اور اس کے ترجمے دونو ں کو پہنچتا ہے اور اس سے سب سے زیادہ زک ترجمے کی غرض سے اور یجنل شعر پڑھنے والے کے رویے کو پہنچتی ہے۔ مترجم چاہے یا نہ چاہے، ترجمے کے عمل کے دوران کبھی دانستہ کبھی نادانستہ طور پر، طالب علمانہ انکسار اور عاجزی کے اس رویے سے محروم ہی ہو جاتا ہے جس کا ہونا ہر طرح کے ادبی مطالعے کے دوران ضروری ہے۔ کچھ ترجمہ کاروں کو میں نے اور یجنل شعر کہنے والوں سے زیادہ مدمّغ، مغرور اور خوش گمان دیکھا ہے۔ خود اقبال نے بھی گرچہ مشرق و مغرب کے کچھ شاعروں کو اردو نظم میں منتقل کیا ہے، لیکن منظوم ترجمے کی افادیت کے وہ زیادہ قائل نہ تھے اور علی گڑھ کے ایک فلسفے کے استاد کو، اسرار و رموز کے منظوم اردو ترجمے سے باز رکھنے کی کوشش کی تھی۔ ''انوار اقبال'' میں ان کا متعلقہ مکتوب موجود ہے۔

آزاد نظم کی ہیئت، بہر حال پابند نظم کے مقابلے میں بہت کشادہ، بہت کھلی ہوئی اور اظہار و بیان کے خطرے مول لینے کے لیے نسبتاً بہت زیادہ سازگار ہے۔ یہاں تک کہ انیسویں صدی میں مولانا محمد حسین آزاد اور مولانا حالی تک نے، ہر چند کہ خود تو ایسا کوئی تجربہ کرنے کی ہمت نہیں کی مگر وزن، قافیے اور ردیف کی قید سے رہائی کی حمایت اور وکالت کی تھی۔ اس وقت، ان باکمالوں کا دھیان بھی مغربی شاعری (خاص کر نیچریہ شاعری) کو اردو نظم میں ڈھالنے کی طرف تھا۔ نظم آزاد اور نظم معرا کا تقریباً اسی دور میں بتدریج مقبول ہوتے جانا، شاعری کے ترجمے کی بابت آزاد اور حالی کے موقف کی تائید کرتا ہے۔ ترجمے کی جس روایت کا جدید نظم کے تشکیلی دور میں آغاز ہوا، اس سے اردو شاعری کی ترقی بھی ہوئی اور

اردو شاعروں پر اظہار و اسلوب کی ایک نئی دنیا کا دروازہ بھی کھلا۔

جاوید نامہ کی جیسی نظم یوں بھی آزاد نظم کے پیرایے میں منتقلی کے لیے شاید زیادہ موزوں تھی۔ سراج صاحب جاوید نامہ کو ہاتھ لگانے سے پہلے ایلیٹ کی ویسٹ لینڈ کا ترجمہ کر چکے تھے اور ہر چند کہ ویسٹ لینڈ اور جاوید نامہ کی فکری اور تخلیقی کائنات ایک دوسرے سے الگ ہے لیکن تہذیبی علائم، ثقافتوں اور تصورات کے مجموعی نظام میں گہرے فرق اور اختلاف کے باوجود، ایلیٹ اور اقبال کے سروکار باہمی قربت اور مماثلت کے کچھ پہلو بھی رکھتے ہیں۔ دونوں نے اپنے اپنے طور پر، بیسویں صدی کے انسان کی روح، اجتماعی صورت حال اور نئی پرانی قدروں کی باہمی پیکار کو سمجھنے کی کوشش کی ہے۔

سراج صاحب کے لیے جاوید نامہ کے مقابلے میں اپنے ترجمہ کاری کے عمل کی حیثیت یکسر ثانوی تھی۔ وہ اقبال کی عظمت کے ساتھ ساتھ اقبال کے تمام شعری اور نثری کارناموں میں جاوید نامہ کے امتیاز و اختصاص کا شعور بھی رکھتے تھے۔ انسانی تجربوں، افکار اور معنی و مفہوم کا جو بے کنار منظر یہ جاوید نامہ کے صفحات پر پھیلا ہوا ہے، اس کے کئی اجزا ایسے ہیں جہاں سراج صاحب ٹھٹکے ہوئے اور حیرت زدہ دکھائی دیتے ہیں۔ ایسا لگتا ہے کہ اقبال کی واردات ان پر بھی گزر رہی ہے اور ترجمہ کرنے کے بجائے وہ اپنے ترجمے کو خلق کر رہے ہیں۔ اس نکتے کی وضاحت کے لیے بہ طور مثال، سراج صاحب کے ترجمے سے چند اقتباسات میں یہاں نقل کرنا چاہتا ہوں:

دن کہ جو کرتا ہے روشن کاخ و کو
گردشِ ارضی سے ہے جس کا وجود
جس کا سارا قصہ بس اک رفت و بود
میں نے دیکھا ہے اسے
لیکن اک دن اور جو ہے ماورا ایام سے
صبح جس کی ناشناسا شام سے
نور اس کا جاں میں در آئے اگر
تفرقہ مٹ جائے رنگ و صوت کا
غیب اس کی روشنی میں ہے حضور
اس کا دوراں بے حدود و بے مرور
کر وہ رازِ جاوداں مجھ کو عطا

تو اے خدا
کر دے اس بے سوز صبح و شام سے
مجھ کو رہا

عہد حاضر تو خرد کا ہے اسیر
جو تڑپ میری ہے وہ اس میں کہاں
مدتوں اپنے میں پیچ و تاب کھاتا ہے وجود
تب ابھرتی ہے کوئی بیتاب جاں
گر برا مانے نہ تو، تو یہ کہوں
تخم تمنا کے لیے تیری زمیں
موزوں نہیں
بس غنیمت ہے کہ اس مٹی سے کوئی دل اُگے

تو تو ہر جا، ہر زماں موجود ہے
یا تو ان اسرار سے پردہ اٹھا
یا یہ میری جانِ بے دیدار
مجھ سے چھین لے

(مناجات۔ص۲/۳/۴/۵)

خاک یہ ہوگی فرشتوں سے بھی افزوں
ایک دن
اس کے دم سے ہوگی دھرتی مثلِ گردوں
ایک دن
فکر انسانی حوادث میں ہے جس کی پرورش
چرخ کے گرداب سے ہوگی یہ بیروں
ایک دن

پوچھتا کیا ہے تو مجھ سے معنیٔ آدم کو دیکھ
جو پریشاں آج ہے ہو گا وہ موزوں
ایک دن
ایسا موزوں ہو گا یہ افتادہ مضموں
ایک دن
جس سے ہو گا خود دلِ یزداں بھی پُر خوں
ایک دن

(تمہیدِ آسمانی۔ فرشتوں کا گیت۔ ص ۱۳/۱۴)

ایک جوگی پیڑ کے نیچے تھا واں بیٹھا ہوا
آنکھ روشن، بال سر اوپر بندھے، عریاں بدن
گرد سانپ اک حلقہ زن
آدمی اک بے نیاز آب و گِل
عالم اس کے واسطے اک پیکر اس کے دھیان کا
وقت آزاد اس کا صبح و شام سے،
گردشِ ایام سے
تھی غرض اس کو نہ کوئی
چرخِ نیلی فام سے
آنکھ اٹھائی اور رومی سے کہا
"ہے کون تیرے ساتھ یہ؟
آرزوئے زندگی پیدا ہے اس کی آنکھ سے؟

(فلکِ قمر — عارفِ ہندی جہاں دوست سے ملاقات ص ۳۸/۳۹)

ہے محمدؐ سے مرا دل داغ داغ
کعبے کا گل کر دیا اس نے چراغ

وہ خدا جو تھے ہمارے، اُن کے ساتھ

جانتے ہیں سب کہ کیا اُس نے کیا
دینِ آبا کی الٹ ڈالی بساط
توڑ ڈالے ضرب سے لات و منات
اس سے کچھ لے انتقام اے کائنات!
اس نے غائب کو چنا حاضر کو چھوڑ
نقشِ حاضر کا فسوں اس نے دیا اک دم میں توڑ
جس کی کوئی سمت نے کوئی نشاں
ایسا خدا،
کیا بھلا اس کی عبادت میں مزا

(— طاسینِ محمدؐ، کعبے میں ابوجہل کی روح کا نوحہ ص ۶۱/۶۲)

دلبری دراصل مظلومی ہے
محرومی ہے عورت کے لیے
گیسوؤں میں اپنے کنگھی پھیر کر
کر کے سنگھار
ہم سمجھتے ہیں کہ مردوں کو کیا
ہم نے شکار
مرد لیکن صید بھی ہو جائے تو
صیاد ہے
گو بہ ظاہر ہے اسیر اپنا مگر
آزاد ہے

(مریخ کی عبیۃ کا پیغام، ص ۱۳۹)

سراج صاحب کا ترجمہ کہیں کہیں پابند ہو گیا ہے، کہیں اندرونی قوافی کے استعمال سے انھوں نے ایک خاص آہنگ وضع کرنے کی جستجو کی ہے اور خوبی کی بات یہ ہے کہ جہاں بات کسی اور طرح بن نہ سکے انھوں نے نثری ترجمے کو ہر اسلوب پر ترجیح دی ہے مثلاً غالب کی مشہور غزل ''بیا کہ قاعدۂ آسماں بہ گردانیم'' کا یہ ترجمہ دیکھیے:

آؤ کہ آسمان کا محور بدل دیں اور گردشِ جام سے تقدیر (کی گردش)
پلٹ دیں
کوتوالِ شہر بھی اگر زبردستی پر اترے تو پروانہ کریں
اور اگر شاہِ وقت بھی تحفہ بھیجے تو قبول نہ کریں
اگر کلیم بھی ہم کلام ہوں تو کوئی جواب نہ دیں
اور خلیل بھی مہمان بننا چاہیں تو ٹال جائیں
جنگ پر آجائیں تو گل چیں کو خالی ہاتھ باغ سے نکال دیں
اور اگر صلح کی بات ہو تو پھر پرواز کرتے پرندوں کو شاخساروں سے
آشیانوں کو لوٹا دیں
ہم تو حیدری ہیں، کیا عجب کہ اگر چاہیں
تو سورج کا رخ بھی مشرق کی طرف پھیر دیں!

(فلکِ مشتری، نوائے غالب ص ۱۴۷/۱۴۸)

غالب کے فارسی شعر کا منظوم ترجمہ کرنا، غالب کے ساتھ ساتھ اپنے آپ کو بھی خراب کرنا ہے۔ بہ قول فراق، آپ غالب کی تقلید کریں تو غالب کا کچھ نہ بگڑے گا، مگر آپ کی شاعری چوپٹ ہو جائے گی۔ شاعری میں بہت کچھ ایسا بھی ہوتا ہے جو ترجمے کے لیے نہیں ہوتا۔ یہ شاعری اظہار کے دوسرے تمام راستوں پر پہرے بٹھا دیتی ہے۔ زیادہ سے زیادہ ہم تک بس اس کے مفہوم کی ڈور پہنچ جاتی ہے۔

ترجمے کے اس پورے عمل میں سراج صاحب کی ذہانت، طاقتِ اظہار اور الفاظ و آہنگ کے انتخاب میں ان کی غیر معمولی سلیقہ مندی کا اظہار بہت جگہوں پر ہوا ہے۔ اکا دکا مقامات ایسے بھی ہیں جہاں ان کا ترجمہ اپنی عام سطح کو قائم نہ رکھ سکا اور کیفیت سے عاری ہو گیا ہے، بالخصوص کتاب کے اختتامیے میں جہاں اقبال کا خطاب نئی نسل سے ہے۔ اس کے بیشتر حصے میں شاعری پر موعظت اور نصیحت کی خشکی غالب آگئی ہے۔ لیکن سراج صاحب کے ترجمے کا مجموعی تاثر جاوید نامہ کے زیادہ تر ترجموں کی بہ نسبت بہت دیرپا، لطیف اور پُرتاثیر ہے۔ ''جاوید سے خطاب'' کے بہانے جب وہ نئی نسل سے باتیں کر رہے ہوتے ہیں وہاں بھی روکھی سوکھی گفتگو پر شاعری کا جادو کہیں کہیں صاف جھلکتا ہے۔ یہ آخری اقتباس دیکھیے:

ہر کوئی اب

اپنی اپنی راہ پر ہے تیز گام

راہرو گم راہ و ناقہ بے زمام

صاحب قرآں ہے بے ذوق طلب

کچھ عجب یہ بات ہے بے حد عجب

گر خدا تجھ کو کرے صاحب نظر

آنے والے دور پر بھی غور کر

عقل بے باک اور دل ہے بے گداز

آنکھ ہے بے شرم اور غرق مجاز

علم و فن دین و سیاست، عقل و دل

سب گرفتار جہانِ آب و گل

ایشیا، جائے طلوع آفتاب

دیکھتا ہے دوسروں کو، خود سے کرتا ہے حجاب

اس کا دل خالی ہے ساکن روزگار

زندگی بے وارداتِ ذوقِ سیر

بادشاہوں اور ملاؤں کا صید

فکر بے دم، عقل و دیں ناموس و ننگ

سب اسیر حلقۂ دام فرنگ

میں نے عصرِ نو سے دو باتیں کہیں

بند دو کوزوں میں دو دریا کیے

ایک ہے پیچیدہ حرف نوک دار

جس کے ہوں قلب و خرد دونوں شکار

جس میں ہو تہہ داری طرز فرنگ

دوسرا اک نالۂ مستانہ

مثل نغمۂ پر نے: زِ چنگ

اصل اس کی ذکر ہے اور اس کی فکر
چاہیے وارث بنے دونوں کا تو'
ہیں یہی دو بحر جن سے ہے مری یہ آب جو'

O

ترجمے کے علاوہ کتاب کے شروع میں سراج صاحب کا جو بیس صفحی پیش لفظ شامل ہے اس سے اس ترجمے کے محرکات، اس کی نوعیت، اور سراج صاحب کے ذہن میں جاوید نامہ کے فکری سیاق اور پس منظر کی کچھ وضاحت بھی ہوتی ہے۔ انھوں نے جاوید نامہ کے مآخذ اور بنیادی مواد کے بارے میں ڈاکٹر محمد ریاض (پروفیسر علامہ اقبال اوپن یونیورسٹی، اسلام آباد) کی کتاب جاوید نامہ (ناشر اقبال اکیڈمی، پاکستان ۱۹۸۸ء) سے ماخوذ کچھ باتوں کے علاوہ اقبال اور ان کی اس شاہ کار نظم کے سلسلے میں کئی فکر انگیز حقائق کی نشاندہی کی ہے اور کئی اہم نکتے دریافت کیے ہیں۔ مثال کے طور پر معراج کے واقعے کی فکری تعبیر جس کا جوہر اقبال کے اس شعر میں سمٹ آیا ہے کہ :

سبق ملا ہے یہ معراجِ مصطفےٰ سے مجھے
کہ عالمِ بشریت کی زد میں ہے گردوں

اسی کے ساتھ ساتھ مختلف زبانوں میں معراج نامے کی روایت اور فکر رومی سے اقبال کے استفادے کی حقیقت پر بھی سراج صاحب نے عالمانہ انداز سے نظر ڈالی ہے۔ مثنوی مولانا روم کی طرح، جاوید نامہ بھی سراج صاحب کے نزدیک کسی محدود معنی میں اسلامی نظم نہیں ہے۔ اس ضمن میں سراج صاحب کے پیش لفظ سے مختصراً کچھ عبارتیں درج ذیل ہیں۔ یہ اقتباسات جاوید نامہ کے ایک تربیت یافتہ قاری، کے علاوہ خود اقبال کی خلاقی اور تفکر کی ایک خاص سطح تک ہمیں لے جاتے ہیں اور اقبال فہمی کا اعلا نمونہ ہیں:

جاوید نامہ ایپک (epic) نہیں۔ نہ صرف ڈوائن کامیڈی بلکہ فردوسی کے شاہنامے سے بھی اس کی مشابہت نہیں۔ جاوید نامہ فی الحقیقت ایک فلسفیانہ اور بعض حصوں میں عارفانہ نظم ہے جس میں کچھ سیاسی عناصر شامل ہو گئے ہیں۔ ڈوائن کامیڈی ایک مخصوص مسیحی استعارے سے شروع ہوتی ہے۔

جاوید نامہ کے محرکات میں وہ سوالات داخل ہیں جو زندہ رود (اقبال) کے ذہن میں ہلچل مچائے ہوئے ہیں اور ان کے جوابات وہ ڈھونڈ رہا ہے۔ ''تمہید زمینی'' میں وہ رومی سے یہ پوچھتا ہے کہ موجود و ناموجود کیا ہیں اور محمود اور نامحمود کی کیا پہچان ہے۔

جاوید نامہ کے بعض حصے خطیبانہ یا ناصحانہ ہیں۔ جہاں شعر کسی نکتے کو قاری تک پہنچانے کا ایک ذریعہ ہے، وہیں کچھ اور حصے ہیں جنھیں ہم شاعرانہ اور عارفانہ کہہ سکتے ہیں اور جہاں اقبال کی شاعری زیادہ گہری اور دلنواز ہے۔ عجیب بات یہ ہے کہ ابوجہل کا نوحہ جو ایک طرح سے اسلام اور پیغمبر اسلام کا بالواسطہ اور یہ کہیے کہ معکوس تحسین نامہ ہے، اپنے آپ میں شاعری کا پرسوز اور اعلیٰ نمونہ ہے۔ یہ اسی طرح ہوا ہے جس طرح ''پیراڈائز لاسٹ'' میں شیطان ایک زبردست ایپک کردار بن کر ابھرا ہے۔

اپنے پرانے دین کی تباہی پر یہ نوحہ ابوجہل کے دکھ کا مظہر ہے۔ وہ انسانی دکھ جو ہر قدیم اور عزیز روایت کے ٹوٹنے پر آدمی کو ہوتا ہے۔

لطف کی بات یہ ہے کہ (ابوجہل کا) یہ نوحہ جاوید نامہ کے ان حصوں میں سے ایک ہے جو شاعری کی نسبت سے ممتاز ہیں۔ اس نوحے کو پڑھتے ہوئے ایسا محسوس ہوتا ہے کہ اقبال نے ابوجہل کے دکھ کو محسوس کیا ہے کیونکہ یہ ایک ہمہ گیر انسانی دکھ ہے۔

پیام مشرق میں جو نظم تنہائی کے عنوان سے ملتی ہے اس میں اقبال جاوید نامہ کی مناجات کی تنہائی سے زیادہ قریب ہیں۔ پیام مشرق میں وہ سمندر اور کہسار سے گزر کر چاند تک پہنچتے ہیں اور یہ پوچھتے ہیں کہ کیا ان مظاہر کے اندر بھی کوئی دل ہے اور ان کی منزل کیا ہے۔ ــــــــــــ جواب میں انھیں صرف ایک الوہی تبسم ملتا ہے۔ جاوید نامہ کی ''مناجات میں اسی کائناتی تنہائی کا ذکر ہے۔'' آسماں پر گو ہے تاروں کا ہجوم/ پر ہے ہر تارہ جدا/ اور ہماری ہی طرح بیچارہ ہے/ وسعت افلاک میں آوارہ ہے۔'' جاوید نامہ میں تنہائی کی تخلیقی قوت غار حرا کی خلوت تک پہنچتی ہے۔ اسی خلوت سے نبی کریمؐ نے ایک نئی ملت کو وجود عطا کیا تھا۔'' ملتے از خلوتش انگیختہ''

یہ وہ تنہائی ہے جس میں وجدان جاگتا ہے۔ شعر نازل ہوتے ہیں اور آیات الٰہی کا جبرئیلی انکشاف واقع ہوتا ہے۔ غالب نے اسے نوائے سروش کہا تھا۔

گویا کہ سراج صاحب نے جاوید نامہ کو دراصل بیسویں صدی کی [illegible] اور اس کے زندہ مسئلوں کی روشنی میں ایک ایسی تخلیقی دستاویز کے طور پر دیکھا تھا جو ایک مرتب اور منظم فکر کی تابع تھی۔ اور اس صدی میں سانس لینے والی ایک حساس روح کے ردعمل اور اکتسابات کی مرقع۔ جاوید نامہ کی فلسفیانہ بنیادوں پر

سراج صاحب نے تفصیل سے نہیں لکھا۔ لیکن اس نظم کو اساس مہیا کرنے والے تصورات کی نشاندہی انھوں نے بڑے مدلل انداز میں کی ہے۔ انھوں نے دانتے، ملٹن، اور اقبال کے انفرادی اوصاف کی وضاحت بھی بہت خوبصورتی کے ساتھ کی ہے اور ایک بین اقوامی ادبی سیاق میں جاوید نامہ کے امتیازات پر روشنی ڈالی ہے۔ جاوید نامہ اقبال کی ایک طویل فکری ریاضت کے ساتھ ساتھ خود سراج صاحب کی گہری اور تربیت یافتہ سوچ اور ایک نکتہ رس، اسی کے ساتھ ساتھ فنی مذاق سے بہرہ ور ذہن کا عکاس بھی ہے۔ اس ترجمے کے ساتھ سراج صاحب کے اس فکری دائرے کی تکمیل بھی ہوتی ہے جو بیسویں صدی کے فکری مزاج کا احاطہ کرتا ہے، اور جس کی تعبیر کا سلسلہ انھوں نے ایلیٹ کی ویسٹ لینڈ کے ترجمے سے شروع کیا تھا۔ یہ ایک خرابے سے دوسرے خرابے تک کا سفر ہے جن میں زمان و مکاں تو مشترک ہیں، لیکن دونوں کی سمتیں اور منزلیں ایک دوسرے سے مختلف ہیں۔ (۱۵ر جولائی ۲۰۰۷ء)

ادب میں انسان دوستی کا تصور

(ایک سیاہ حاشیے کے ساتھ)

بیسویں صدی تاریخ کی سب سے زیادہ پُرتشدد صدی تھی۔ اکیسویں صدی کے شانوں پر اسی روایت کا بوجھ ہے۔ جسمانی تشدد سے قطع نظر، بیسویں صدی نے انسان کو تشدد کے نت نئے راستوں پر لگا دیا۔ تہذیبی، لسانی، سیاسی، جذباتی تشدد کے کیسے کیسے مظہر اس صدی کی تہہ سے نمودار ہوئے۔ حد تو یہ ہے کہ اس صدی کی اجتماعی زندگی کے عام اسالیب تک تشدد کی گرفت سے بچ نہ سکے۔ اس عہد کی رفتار، اس کی آواز، اس کے آہنگ اور فکر، ہر سطح پر تشدد کے آثار نمایاں ہیں۔ میلان کنڈیرا کا خیال ہے کہ یہ صدی دھیمے پن (Slowness) کا جادو سرے سے گنوا بیٹھی ہے۔

آرٹ اور ادب کا انکھوا خاموشی اور تنہائی اور دھیمے پن کی شاخ زریں سے پھوٹتا ہے اور ہر بڑی تخلیقی روایت کا ظہور فن کارانہ ضبط اور ٹھہراؤ اور تحمل کی تہہ سے ہوتا ہے۔ ایک بے قابو اور بے لگام معاشرے میں جو اپنی رفتار، اپنی آواز، اپنے اعصاب اور حواس کو سنبھالنے کی طاقت سے محروم ہو چکا ہو، آرٹ اور ادب ایک طرح کے دفاعی مورچے کی حیثیت رکھتے ہیں۔

O

اس مذاکرے کا موضوع، اپنے آپ میں، ہمارے زمانے، ہماری اجتماعی زندگی کے لیے ایک سوالیہ نشان اور ایک سندیسے کے طور پر بھی دیکھا جا سکتا ہے۔ اس Hyper-mercantile عہد میں آرٹ اور ادب اور فلسفہ تاریخ کے حاشیے پر چلے گئے ہیں۔ تخلیقی سرگرمی ایک فالتو یا بے ضرر اور بے اثر

خطبہ "ادب اور بشر دوستی" بین اقوامی سیمینار، پرشین انسٹی ٹیوٹ علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، مارچ ۲۰۰۶ء

سرگرمی بن چکی ہے۔ کہیں ادب میں انسان دوستی کا تصور صرف ایک آزمائشی تصور تو نہیں ہے؟

لیکن اس موضوع کے ساتھ، کچھ اور سوچنے سے پہلے، میرے ذہن میں یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ کیا دنیا کی کوئی ادبی روایت انسان دشمن بھی ہو سکتی ہے؟ اور کسی بھی زمانے یا زبان کا ادیب، انسان دوستی کے ایک گہرے احساس کے بغیر کیا اپنے حقیقی منصب کی ادائیگی کر سکتا ہے؟

آندرے مالرو نے کہا تھا: اگر ہمیں فکر کا ایک گہرا، بامعنی، مثبت اور انسانی زاویہ اختیار کرنا ہے تو لامحالہ ہمیں دو باتوں پر انحصار کرنا ہوگا ایک تو یہ کہ زندگی بالآخر ہمارے اندر ایک طرح کا المیاتی احساس پیدا کرتی ہے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ ہم اپنی تمام تر فکری اور مادی کامرانیوں کے باوجود یہ سمجھنے سے قاصر ہیں کہ ہم کہاں جا رہے ہیں۔ دوسرے یہ کہ ہمیں بہر حال انسان دوستی کے تصور کا سہارا لینا ہوگا کیونکہ ہم یہ بھی جانتے ہیں کہ ہم نے اپنا سفر کہاں سے شروع کیا تھا اور ہم بالآخر کہاں پہنچنا چاہتے ہیں۔ گویا کہ انسان دوستی کا احساس تخلیقی تجربے کی بنیاد میں شامل ہے۔ خاص طور پر مشرق کی ادبی روایت تو اپنی تاریخ کے کسی دور میں صرف زبان و بیان کی خوبیوں کی پابند نہیں رہی۔ ہر زمانے میں یہاں بڑی تہذیبی اور اخلاقی قدریں بڑی شاعری کے لیے ضروری سمجھی جاتی رہیں۔ مغربی تہذیب کی بنیادیں اور اس تہذیب کا پروردہ تصورِ حقیقت مختلف سہی لیکن مشرق و مغرب کی ادبی ثقافت میں بہت کچھ مشترک بھی ہے۔ فورسٹر نے ایک سیدھی سادی بات یہ کہی تھی کہ ادب اور آرٹ ہمیں جانوروں سے الگ کرتے ہیں اور طرح طرح کی مخلوقات سے بھری ہوئی اس دنیا میں، ہمارے لیے ایک بنیادی وجہِ امتیاز پیدا کرتے ہیں۔ یہی امتیاز ادب اور آرٹ کو اس لائق بناتا ہے کہ اسے اس کی خاطر پیدا کیا جائے۔ فورسٹر نے اسی ضمن میں یہ بھی کہا تھا کہ ایک ایسی دنیا جو ادب اور آرٹ سے خالی ہو میرے لیے ناقابلِ قبول ہے اور مجھے اس دنیا میں اپنے دن گزارنے کی کوئی طلب نہیں ہے۔ گویا کہ انسانی تعلقات کے احساس اور سروکاروں کے بغیر آرٹ، ادب اور زندگی سبھی بے معنی اور کھوکھلے ہو جاتے ہیں۔

سائنسی اور سماجی علوم کے برعکس، ادبی روایات کی پائداری اور استحکام کا ایک سبب یہ بھی ہے کہ انسانی تجربے کے جن عناصر سے یہ روایتیں مالا مال ہوتی ہیں، وہ نئی دریافتوں اور نئے نظریات کے چلن کی وجہ سے کبھی ناکارہ نہیں ہونے پاتیں۔ بہت محدود سطح پر سہی لیکن ادب اور آرٹ کی روایتیں اجتماعی زندگی کے ارتقا میں اپنا رول ادا کرتی رہتی ہیں۔ بقول ایلیٹ، ایک انوکھا اتحاد انسانی تاریخ کے مختلف زمانوں سے تعلق رکھنے والی روحوں کو ایک صف میں یکجا کر دیتا ہے۔ بظاہر اجنبی اور پرانی آوازوں میں نئے انسان کو اپنی روح کا نغمہ بھی سنائی دیتا ہے۔ رومی اور حافظ اور شیکسپیئر اور غالب اور اقبال اور ٹیگور

ایک ساتھ صف بستہ ہو جاتے ہیں۔

لیکن یہاں تاریخی اعتبار سے ادب میں انسان دوستی کے تصور پر گفتگو سے پہلے ہمارے اپنے عہد کے سیاق میں انسان دوستی کے مضمرات پر کچھ معروضات پیش کرنا ضروری ہے۔ ہمارے دور میں بدقسمتی سے انسان دوستی نے ایک نعرے کی حیثیت بھی اختیار کر لی ہے۔ اقوام متحدہ کی عمارت کے باب داخلہ پر شیخ سعدی کا یہ مصرعہ کہ "بنی آدم اعضائے یک دیگر اند" اسی رویے کا پتا دیتا ہے۔ اس کے علاوہ اپنے مقبول عام مفہوم اور مسلمہ اوصاف کے باوجود انسان دوستی ہمارے زمانے میں خسارے کا سودا بھی بن چکی ہے۔ اور نو آبادیاتی (کولونیل) مقاصد میں یقین رکھنے والوں یا نسل پرستانہ عزائم اختیار کرنے والوں نے انسان دوستی کے تصور کو ایک سیاسی حربے، ایک آلۂ کار کے طور پر بھی استعمال کیا ہے۔ عراق، افغانستان اور فلسطین کی مثالیں ہمارے سامنے ہیں۔

اصل میں تاریخ کی ایک اپنی مابعد الطبیعیات بھی ہوتی ہے اور مختلف ادوار یا انسانی صورت حال کے مختلف دائروں میں معروف اصطلاحات کے معنی بھی بدل جاتے ہیں۔ انسان دوستی کے تصور کی بھی کئی سطحیں ہیں، مذہبی، سماجی، سیاسی۔ ادب میں انسان دوستی کا تصور ان میں سے کسی بھی سطح کا تابع نہیں ہو سکتا۔ سیاسی، سماجی، مذہبی نظام کے تحت انسان دوستی کا تصور کسی نہ کسی مرحلے میں ایک طرح کی براہ راست یا بالواسطہ مصلحت کا شکار بھی ہو سکتا ہے جہاں اسے وہ آزادی، وہ کھلا پن ہرگز میسر نہ آ سکے گا جس تک رسائی صرف ادب کے واسطے سے ممکن ہو سکتی ہے۔ اسی طرح کولونیل عہد کی انسان دوستی اور پوسٹ کولونیل عہد کی انسان دوستی کا خمیر بھی یکساں نہیں ہو سکتا۔ ادب اور آرٹ کی دنیا میں انسان دوستی کی روایت بہرحال کچھ سیکولر قدروں کی ترجمان ہوتی ہے۔ ادب ہمیں بتاتا ہے کہ انسان کی روحانی طلب صرف مرئی، ٹھوس اور مادی چیزوں تک محدود نہیں ہوتی۔ ادب ہمیں یہ بھی بتاتا ہے کہ انسان ایسی چیزیں سمجھنا چاہتا ہے جو بہ ظاہر کام کی نہیں ہوتیں اور جن سے روزمرہ زندگی میں ہماری کسی ضرورت کی تکمیل ممکن نہیں، مثلاً فلسفہ اور نفسیات۔ اور انسان اظہار کی ایسی ہیئتیں بھی وضع کرنا چاہتا ہے۔ ایسی "چیزیں" بنانا چاہتا ہے جو مبہم، مرموز اور منطق سے ماورا ہوتی ہیں، مثلاً ادب اور آرٹ۔ بجائے خود ادب ایک طرح کا باطنی اور روحانی تشدد بھی ہے جو بہ قول ویلیس اسٹیونس (Wallaes Stevense) خارجی دنیا میں واقع ہونے والے تشدد سے مزاحم ہوتا ہے اور ہمیں اس کی گرفت سے بچائے رکھتا ہے۔ کامیو کے ایک سوانح نگار نے اسے انسان دوستی یا انسانی (ہمدردی کے) جذبوں کی سیاست سے تعبیر کیا ہے اور اس سلسلے میں کامیو کی ان تقریروں کا حوالہ دیا ہے جن میں کامیو نے ۱۹۵۷ء کے دوران اس واقعے پر بار

بار زور دیا تھا کہ ہمارا عہد انقلابی قدروں کے انحطاط اور ابتذال کا عہد ہے۔ لیکن یہ انحطاط و ابتذال انقلابی قدروں کی بازیابی میں ہمارے یقین کو کمزور نہیں کرسکتا اور ہم ان اقدار سے بے نیازی کے متحمل نہیں ہو سکتے۔ اپنے سوانح نگار فلپ تھوڈی (Philip Thody) کی اطلاع کے مطابق اس وقت کامیو کی تمام ذہنی سرگرمیوں کا نقطۂ ارتکاز اس کا انسان دوستی کا تصور تھا اور انسانی المیوں اور اذیتوں کا شدید احساس۔ اس وقت کامیو نے کسی سیاسی تحریک میں شمولیت کے بغیر ادبی اور ادب کے انسانی سروکاروں پر جس طرح زور دیا تھا اس سے ایک سیاسی جہت بھی خود بخود نمودار ہو جاتی ہے۔ کامیو کی انسانی ہمدردیاں اور ترجیحات اس وقت بالکل واضح تھیں اور ان سے اس کے موقف کی صاف نشاندہی ہوتی تھی۔ کامیو ہر طرح کی نظریاتی اور فکری مطلقیت کا مخالف تھا اور یہ سمجھتا تھا کہ مطلقیت یا منصوبہ بند اور متعین مقاصد جن انسانی آلام کو آسان کرنے کے مدعی ہیں ان میں کوئی بھی انسانی الم بجائے خود مطلقیت سے بڑا اور اس سے زیادہ مہلک نہیں ہے۔ یعنی کہ ضابطہ بند عقیدے (مذہب)، نظریے (آئیڈیالوجی)، علوم (سائنس) کی روشنی میں مرتب کیا جانے والا انسان دوستی کا کوئی بھی تصور کامیو کے تصور سے مناسبت نہیں رکھتا اور ان میں سے کوئی بھی اس پر پیچ اور کشادہ انسانی احساس اور اس لازوال تجربے کی احاطہ بندی کا اہل نہیں ہے جس کی نمو ادب اور آرٹ کی زمین پر ہوتی ہے، اسی طرح جیسے آرٹ اور ادب کی خاموش سرگرمی سے پیدا ہونے والا اخلاق، رسمی اور روایتی اخلاق سے مختلف ہوتا ہے، بہ قول شخصے ادب بجائے خود اخلاق سے زیادہ بااخلاق شے ہے یا یہ کہ (More moral than morality itself)۔ فراق نے کہا تھا:

خشک اعمال کے اوسر سے اگا کب اخلاق
یہ تو نخل لب دریائے معاصی ہے فراق

ایک ادیب اور آرٹسٹ جس انسانی سروکار اور اخلاقی ملال کے ساتھ اپنی تخلیقات وضع کرتا ہے، اس کا مفہوم صرف مروجہ سماجی ضابطوں اور معیاروں کی مدد سے متعین نہیں کیا جا سکتا۔ گہری انسانی دوستی کا تصور ادیب یا آرٹسٹ کی اپنی تخلیقی آزادی کے شعور سے پیدا ہوتا ہے ایسی صورت میں کہ اس کے دل و دماغ پر کسی بیرونی جبر کا دباؤ نہ ہو۔ وہ اپنے ضمیر کی عدالت میں اپنے آپ کو آزاد محسوس کرے، اور اپنی بات کسی مصلحت، کسی خوف، اندیشے یا لالچ کے بغیر کہہ سکے۔ کسی پارٹی لائن یا کسی منظم منصوبہ بند نظریے، کسی ادارے کے احکامات کی بجا آوری اور تخلیقی آزادی یا ضمیر کی آزادی کا اظہار ایک ساتھ ہمیشہ ممکن نہیں ہوسکتا، تاوقتیکہ ادیب اپنی صلاحیتوں کو، احساسات کو اور اپنے ہی تصور کی طرح انسانی ہمدردی کے

تصور کو بھی دوسروں کا مطیع و ماتحت نہ بنا دے۔ معاشرے میں ادیب اور آرٹسٹ کے رول کی وضاحت کرتے ہوئے کامیو نے کہا تھا کہ صرف مزاحمت یا تصادم سے اعلا ادب نہیں پیدا ہوتا۔ بلکہ اعلا ادب ہمارے اندر مزاحمت کا راستہ اختیار کرنے اور اقتدار سے دو دو ہاتھ کرنے کی استعداد پیدا کرتا ہے۔ ایڈورڈ سعید نے انسان دوستی کے تصور کی تشکیل اور تحفظ کے لیے ریڈیکل ازم (Radicalism) اور اقتدار کے تئیں آزادانہ تنقید کے رویے کو ناگزیر بتایا تھا۔ اور کامیو نے اپنی نوبیل انعام کی تقریر (۱۹۵۷ء) کے دوران کہا تھا:

> ـــــ بہ طور ایک فرد میں اپنے آرٹ کے بغیر نہیں رہ سکتا۔ لیکن میں نے کبھی بھی اپنے آرٹ کو زندگی کی دوسری تمام اشیا سے برتر نہیں سمجھا۔ اس کے برعکس، آرٹ میرے لیے اتنا ناگزیر اس لیے ہے کہ یہ مجھے کسی سے بھی الگ نہیں ہونے دیتا اور مجھ میں یہ صلاحیت پیدا کرتا ہے کہ اپنی بساط کے مطابق (اپنے آرٹ کی مدد سے) خود کو دوسروں کی سطح پر لا سکوں۔ میرے لیے آرٹ (کی تخلیق) تنہائی کا جشن نہیں ہے میرے لیے یہ انسانوں کی بڑی سے بڑی تعداد کے لیے، اپنے مشترکہ دکھ اور سکھ کی ایک استثنائی شبیہ کے واسطے سے، ان کے دلوں کو چھو لینے کا وسیلہ ہے۔

ادب اور آرٹ میں ایسی تمام استثنائی شبیہیں، ہجوم کے سُر میں سُر ملانے سے نہیں بلکہ تخلیق کرنے والی روح کے سناٹے، اس کی مقدس تنہائی اور خاموشی کے بطن سے جنم لیتی ہیں۔ ادیب کے لیے اس کی وضع کردہ یہ شبیہیں، عام انسانی مقدرات کی نقاب کشائی کا ایک ذریعہ بھی ہیں۔ وہ کسی طرح کے فکری، نظریاتی، سماجی، مذہبی جبر کی پروا کیے بغیر اپنے احساسات پر وارد ہونے والی تخلیقی سچائیوں کو دوسروں تک پہنچانا چاہتا ہے۔ اس کے لیے ضروری ہے کہ وہ اپنی صلاحیتوں کو عمومیت زدہ مسئلوں اور عامیانہ باتوں میں ضائع نہ کرے اور اپنی پوری توجہ ادب یا آرٹ کی تخلیق پر مرکوز رکھے۔ اپنی تخلیقی سرگرمی کا سودا نہ کرے اور ہر قیمت پر فن کی حرمت اور فن کی تشکیل کے عمل کی حفاظت کرے۔ عام مقبولیت کے پھیر میں نہ پڑے۔ ایسی باتیں نہ کہے جن کا مقصد سب کو خوش کرنا ہو۔ اسے اپنی ترجیحات کا پتہ ہونا چاہیے۔ روزمرہ کی سیاست اور سمجھوتوں سے بچنا چاہیے اور اس وقت جب سچ کو خطرہ لاحق ہو، اس کی حفاظت کے لیے کھل کر سامنے آجانا چاہیے یا پھر اپنے اخلاقی ملال اور احتجاج کو سامنے لانے کا ایک طریقہ جو بظاہر تجریدی ہے، ایک لمبی گہری خاموشی کے طور پر رونما ہوتا ہے ـــــ بہ قول منیر نیازی، ''اس کے بعد ایک لمبی چپ اور تیز ہوا کا شور!'' ہماری اجتماعی تاریخ میں ۱۸۵۷ء کے ہنگاموں کے بعد کی فضا میں غالب کا شاعری سے تقریباً دست کش ہو جانا اسی قسم کی ایک صورت حال کا پتہ دیتا ہے۔

۱۸۵۷ء کے آس پاس کے ماحول میں تخلیقی اظہار سے زیادہ ایک واضح میلان اور سطح رکھنے والی علمی اور کاروباری نثر، یا پھر صریحاً مقصدی اور افادی پہلو رکھنے والی جدید نظم سے بڑھتا ہوا عام شغف، انجمن پنجاب کا قیام، نئی نظم کا وہ منشور جو آزاد نے ایک لیکچر کے طور پر پیش کیا تھا (۱۸۷۴ء) یا پھر ۱۸۹۳ء میں مقدمہ شعر و شاعری کی اشاعت اور کلاسیکی ادبی اصناف کی کھلی ہوئی بے توقیری کا سلسلہ ـــــــ یہ تمام واقعات ایسے ہی مقبول اور مروّج رویوں کی نشاندہی کرتے ہیں۔ غالب اس وقت ہماری مجموعی تخلیقی روایت کے اوصاف اور محاسن کے سب سے بڑے ترجمان تھے۔ لیکن افادیت اور مقصدیت کے شور بے اماں میں ان کی شاعری اس دور میں پس پشت جا پڑی تھی۔ ظاہر ہے کہ کوئی بھی سیاسی اور سماجی نظام، اس نظام کی پروردہ کوئی بھی بوطیقا ہر شاعر کو تو غالب نہیں بنا سکتی۔ اسی طرح، جیسے کہ بہ قول پاؤنڈ، کوئی بھی بیرونی ہدایت ہر نقشہ نویس کو پکاسو کے اوصاف سے آراستہ نہیں کر سکتی۔ الجیریائی مسئلے کے حل کے لیے ۱۹۵۸ء کے دوران کامیو نے عملی سیاست سے اپنے آپ کو جو لاتعلق رکھا تو اسی لیے کہ اسے بہ حیثیت ادیب اپنے حدود کا اور اس دور کے ہنگامہ خیز ماحول میں ادیب کی خاموشی سے رونما ہونے والے موقف کا اندازہ اپنے سرگرم معاصرین کی بہ نسبت شاید زیادہ تھا۔ کامیو کی حادثاتی موت کے بعد اپنے تعزیتی مضمون میں سارتر نے لکھا تھا (۱۹۶۰ء) ـــــــ

> ـــــــ بعد کے ان برسوں میں اس کی خاموشی کا بھی ایک مثبت پہلو تھا ـــــــ ایک مہملیت زدہ (لغو) ماحول کے اس کارتیسی (Cartesian) نمائندے نے اپنی اخلاقیت کی مخصوص روش کو چھوڑنے سے انکار کر دیا اور ایک غیر یقینی راستے کو، جو عملی سرگرمی کا متقاضی تھا، ہرگز اختیار نہ کیا۔ ہم یہ محسوس کرتے تھے کہ (کامیو کے) اس رویے کا سبب ہم جانتے ہیں اور اس کشمکش کو بھی سمجھ سکتے ہیں جسے کامیو نے چھپا رکھا تھا۔ کیونکہ اگر ہم اخلاقیت اور صرف اخلاقیت کا تجزیہ کریں تو یہ سمجھ سکتے ہیں کہ یہ بیک وقت بغاوت کا مطالبہ بھی کرتی ہے اور اس کی (بے اثری کے باعث) مذمت بھی کرتی ہے۔

خود کامیو نے یہ بات کہی تھی کہ "معدودے چند لوگ اس سچائی کو سمجھنے کی اہلیت رکھتے ہیں کہ انکار کا ایک طریقہ وہ بھی ہوتا ہے جو ترک یا تیاگ کا مفہوم نہیں رکھتا۔" کامیو کے انتقال (۱۹۶۰ء) سے تقریباً نو برس پہلے لکھے جانے والے ایک مضمون میں (اشاعت نیویارک ٹائمز میگزین، ۱۶ر دسمبر ۱۹۵۱ء) برٹرینڈ رسل نے دس ایسے نکات کی نشاندہی کی تھی جنھیں انسانی سروکار پر مبنی ایک ذاتی منشور کے طور پر دیکھا جا سکتا ہے۔ اس نے کہا تھا:

۱۔ کوئی بھی حقیقت مطلق نہیں ہے۔

۲۔ سچائی کو چھپانا نامناسب ہے کیونکہ سچائی بالآخر سامنے آ ہی جاتی ہے۔

۳۔ ہر مسئلے پر آزادانہ فکر ضروری ہے اور صحیح نتیجے تک پہنچنے کا یہی ایک طریقہ ہے۔

۴۔ اختلافات پر قابو پانے کے لیے زور زبردستی سے کام لینا غلط ہے۔ طاقت پر مبنی کامیابی موہوم ہوتی ہے۔

۵۔ کوئی بھی مرکز اقتدار اس لائق نہیں کہ اس کی پروا کی جائے۔

۶۔ کسی بھی زاویۂ نظر کو پسپا کرنے کی جدوجہد فضول ہے اور اس معاملے میں طاقت کا استعمال یکسر غلط ہے۔

۷۔ اپنے خیالات اور رایوں کے منحرف المرکز ہونے یا نکی کہے جانے سے نہ ڈرو۔ ہر خیال جسے اب قبول کیا جا چکا ہے، کبھی غلط یا منحرف المرکز بھی سمجھا گیا تھا۔

۸۔ مجہول اقرار کی بہ نسبت سوچا سمجھا انکار زیادہ بامعنی ہے۔

۹۔ سچائی کا راستہ چاہے جتنا دشوار ہو، اس کو ترک کرنا تکلیف اور شرمندگی کا باعث ہوگا۔

۱۰۔ ایسوں کی مسرت پر حسد نہ کرو جو احمقوں کی جنت میں بستے ہیں۔ صرف احمق ہی یہ سمجھے گا کہ یہ دنیا یا دور ہمیں مسرت دے سکتا ہے۔

برٹرینڈ رسل نے اپنے اس مضمون کو ''ادعائیت کا بہترین جواب، رواداری'' کا عنوان دیا تھا اور اسے انفرادیت کے تحفظ اور ذہنی آزادی کے ایک منشور کی سی شکل دی تھی۔ یہاں یہ غلط فہمی پیدا ہو سکتی ہے کہ ذہنی آزادی اور مزاحمت سے متعلق جو باتیں پچھلے چند صفحوں میں کہی گئی ہیں ان کا تعلق تخلیقی ادب یا آرٹ سے کم اور سماجی فکر یا موجودہ عہد میں دانشوری کے مضمرات سے زیادہ ہے۔ اس ضمن میں میرے معروضات مختصراً یہ ہیں کہ ایک تو کوئی بھی تخلیقی سرگرمی ایک فعال ذہنی عنصر اور دفاعی عمل کے بغیر نہ تو شروع ہوتی ہے نہ جاری رہ سکتی ہے۔ آرٹ اور ادب کا ایسا ایک بھی نمونہ پیدا کرنا یا ڈھونڈ نکالنا مشکل ہے جس کو کسی نہ کسی تصور کی تائید حاصل نہ ہو۔ ٹرسٹن زارا کا وہ تاریخی مضمون جسے دادا ازم کے دستور العمل کی حیثیت حاصل ہے اور جسے ڈبلیو، وارین ویگر نے بیسویں صدی کی انسانی صورت حال کے تناظر میں ''انسان، عقیدت اور سائنس'' کی ایک سہ رخی اصولی اور نظریاتی کشمکش کے طور پر پیش کیا تھا، اس سے میرے اس معروضے کی تصدیق ہوتی ہے۔ یہی واقعہ انیسویں صدی کے اواخر سے لے کر ہمارے اپنے زمانے تک رونما ہونے والی تمام ادبی اور تخلیقی تھیوریز کے سلسلے میں سامنے آیا ہے۔ رومانیت، اظہاریت، تاثریت، حقیقت پسندی، ماورائے حقیقت پسندی، مکعبیت، تجریدیت کے مظاہر ادب اور

آرٹ کے تمام شعبوں میں اپنی اپنی مخصوص فکری اساس اور استدلال کے ساتھ رونما ہوئے۔ اس کے علاوہ دوسری اہم بات اس ضمن میں یہ ہے کہ روشن خیالی اور عقلیت کی صدیوں کے ساتھ، جنھیں ہم ہندستان کی تاریخ کے سیاق میں جدید نشاط ثانیہ کی تشکیل کا دور کہتے ہیں، آرٹ اور ادب کی سطح پر منظم سوچ بچار کا ایک مستقل سلسلہ جاری رہا ہے، ملکی اور عالمی دونوں سطحوں پر۔ لہٰذا ادب اور آرٹ میں انسان دوستی کا تصور بھی چودہویں پندرہویں صدی کی اطالوی نشاۃ ثانیہ کے سایے میں ایک نئے فکری دستور العمل کے طور پر ظہور پذیر ہوا اور اس کے عالم گیر اثرات سے ادب اور آرٹ کی کوئی بھی روایت لاتعلق نہ رہ سکی۔ ایک تاریخی جائزے پر مبنی اطلاع کے مطابق انسان دوستی کی اصطلاح تو ۱۸۰۸ء میں ایک جرمن معلم (F.J. Niethemmer) نے وضع کی تھی۔ اور اس کا مقصد ایک ایسے مطالعاتی پروگرام کی وضاحت اور منصوبہ بندی تھی جو سائنسی اور ٹکنولوجیکل تعلیمی پروگراموں سے الگ اپنا تشخص قائم کر سکے۔ لیکن انسانی علوم کے سیاق میں اور اس طرح ادب اور آرٹ کے حوالے سے، انسان دوستی کا تصور چودہویں اور پندرہویں صدی عیسوی کے دوران باضابطہ طور پر رواج پا چکا تھا اور علوم کے اس دائرے میں جسے Studia humanitatis یا انسانی مطالعات کا نام دیا گیا، یہ تصور نامانوس اور اجنبی نہیں تھا۔ دوسرے الفاظ میں ہم اسی بات کو یوں بھی کہہ سکتے ہیں کہ ہر علمی، ادبی، تہذیبی، تخلیقی روایت کے مرکز میں انسان دوستی کے عنصر کو ایک بنیادی محرک کی حیثیت حاصل رہی ہے۔ یہ صحیح ہے کہ اس تصور کو ایک تحریک کی شکل نشاۃ ثانیہ کی مغربی روایت نے دی۔ آرٹ، ادب اور علوم کی دنیا میں اس تحریک کا مقصد انسانی وقار کی بحالی اور عہد وسطیٰ کے ظلمت کدے سے انسانی شرف اور فضیلت کے تصور کو نجات دلانا بھی تھا۔ علاوہ ازیں، اس تحریک کا ایک اور مقصد کشف اور وجدان پر تعقل کی برتری کا اثبات بھی تھا۔ پرانے متون کی بحالی اور ایک نئے لسانی معیار کی تلاش بھی تھا۔ شاید اسی لیے ادب اور آرٹ کی دنیا میں کوری تعقل پسندی کے خلاف ردعمل کی صورتیں بھی بہت جلد نمودار ہوئیں اور انسان دوستی کے تصور کو ایک وسیع تر اور پیچیدہ تر سیاق میں دیکھا جانے لگا۔ ادب اور آرٹ کی دنیا میں یہ تصور ہمیں زیادہ لوچ دار، کشادہ اور بسیط اسی لیے دکھائی دیتا ہے کہ یہ ہر طرح کی مذہبی اور نظریاتی مطلقیت کے چنگل سے آزاد ہوتا ہے اور انسان کو اس کی ہستی کے تمام اسرار، اور تضادات اور حدود اور کمزوریوں اور طاقتوں کے ساتھ سمجھنے پر اصرار کرتا ہے۔

ایڈورڈ سعید نے اجتماعی زندگی میں دانشور کے رول اور تنقیدی شعور کی معنویت کا تجزیہ کرتے ہوئے (۱۳ ردسمبر ۱۹۹۷ء کو)، جامعہ ملیہ اسلامیہ، دہلی میں ڈاکٹریٹ کی اعزازی ڈگری قبول کرتے

وقت اپنے لیکچر میں بعض بنیادی امور کی طرف توجہ دلائی تھی۔ انھوں نے کہا تھا کہ علم کی جستجو دراصل انسانی زندگی میں ایک لامختتم تلاش، ایک مستقل تشکیک کے احساس سے شخصی تعہد کا نام ہے۔ کوئی بھی تصور جو ہمیں اپنے ماضی سے ورثے میں ملا ہے یا اپنی روایت اور ذہنی تربیت کے نتیجے میں جسے خود ہم نے خلق کیا ہے، اسے عبور کرنا اور اس سے آگے جانے کی ہمت پیدا کرنا ہی صحیح دانشورانہ اقدام ہے۔ یہ تو ایک کبھی نہ بجھنے والی پیاس ہے۔ جب تک ہماری جرأت فکر، تصورات کی عام سطح میں ارتعاش پیدا نہیں کرتی، پہلے سے معلوم اور مانوس نتیجوں سے آگے نہیں جاتی، سوچتے رہنے کی اذیت نہیں جھیلتی، اور اپنی انفرادیت کے دفاع کی خاطر خطرے نہیں اٹھاتی، ہم بحی دانشوری کے رول کو ادا کرنے سے قاصر رہیں گے۔ آرٹ اور ادب کی تخلیق کرنے والا ہر شخص بھی بہ قول گرامچی، بنیادی طور پر ایک دانشور ہوتا ہے لیکن ہر دانشور معاشرے میں اپنی دانش کا رول نبھانے کی اہلیت نہیں رکھتا تاوقتیکہ وہ سوال پوچھتے رہنے پر قادر رہ ہو، مسلمات سے انکار کا حوصلہ نہ رکھتا ہو، اپنی دنیا میں ایک بیگانے، ایک Outsider کی زندگی گزارنے، اپنے ضمیر کو ہر طرح کے خوف، مصلحت اور ترغیب سے محفوظ رکھنے کا عادی نہ ہو۔ ایڈورڈ سعید کا کہنا تھا کہ دانشور صرف ایک شخص نہیں ہوتا۔ اس کی حیثیت ایک انداز نظر، ایک رویے، اجتماعی زندگی میں طاقت اور توانائی کی ایک لہر کی بھی ہوتی ہے۔ روایت اور قومیت کے عامیانہ تصور کا بوجھ ذہنی اور تخلیقی آزادی اور دانشوری کے راستے کی سب سے بڑی رکاوٹ ہے۔ روایت کو اس کے حق سے زیادہ دینا اپنی آزادی اور انفرادیت کا سودا کرنا ہے۔

اسی طرح کسی ادیب یا آرٹسٹ کے لیے اپنی سرگرمی کے دائرے کو محدود اور مختص کر لینا یا ادبی اور فنی اقدار کے نام پر ایک مجہول قسم کے جھوٹے پندار اور نخوت پر مبنی حدیں قائم کر لینا بھی اس کے سامنے کچھ مجبوریاں کھڑی کر دیتا ہے، جو اس کی تخلیقی سرگرمی اور اس کے مجموعی شعور پر اثر انداز ہوتی ہیں۔ ایڈورڈ سعید نے اپنے لیکچر کے دوران، ویت نام کی جنگ کے زمانے میں اپنے ایک ہم عصر اور ہم پیشہ دوست سے مکالمے کا تذکرہ کیا۔ کسی طالب علم کے اس سوال پر کہ ایک ایسے وقت میں جب شمالی ویتنام، لاؤس اور کمبوڈیا کے بے قصور عوام پر ساٹھ ہزار فٹ کی بلندی سے بمباری ہو رہی ہے، کیا وہ ایک احتجاجی عرض داشت پر دستخط کرنا چاہیں گے، ان کا جواب یہ تھا کہ "جی نہیں! میں ادب کا پروفیسر ہوں، میں شیکسپیئر اور ملٹن کے بارے میں لکھتا ہوں، مجھے اس بمباری سے کیا لینا دینا، اور پھر میں اسے سمجھتا بھی نہیں۔"

ایسا ایک واقعہ حلقۂ ارباب ذوق کے ایک ممتاز شاعر قیوم نظر کے ساتھ پیش آیا تھا جو پیرس میں سارتر سے ملاقات کے متمنی ہوئے۔ سارتر کے اس سوال پر کہ الجزائر کے مسئلے پر ان کا موقف کیا ہے؟

ان کا جواب یہ تھا کہ ''میں تو شاعر ہوں، اس مسئلے سے میرا کیا تعلق؟'' ظاہر ہے کہ سارتر نے ان سے گفتگو اسی نقطے پر منقطع کر دی۔

یہ مضحکہ خیز اختصاص جو شعور کے گرد سنگین فصیلیں کھڑی کر دے، اجتماعی زندگی کے لیے کتنا مہلک ہو سکتا ہے اور اس سے انسان شناسی کی کس جہت کا اظہار ہوتا ہے، اس کی بابت کسی تفصیل میں جانے کا یہ موقع نہیں ہے۔ ایڈورڈ سعید کا خیال ہے کہ اس نوع کی ذہنی لاتعلقی سے جبر اور استحصال اور بدی کی ہمنوائی کا ایک پہلو نکلتا ہے جو دانشورانہ طاقت اور دیانت داری کا دشمن ہے۔ گویا کہ انسان دشمن ہے۔

اسی لیے دانشورانہ جہت رکھنے والے کسی بھی ادیب یا آرٹسٹ کے لیے ناگزیر ہو جاتا ہے کہ وہ طاقت اور اقتدار کے مراکز سے اپنے آپ کو دور رکھے۔ سیاسی مراتب اور مناصب کا طلب گار نہ ہو۔ اس طرح کے مناصب شعور کی آزادی کے حریف ہوتے ہیں۔ سعید کے یادگار لفظوں میں:

"I'm not saying that independence in itself is a virtue, because so many times you may be wrong , but if you are not independent, you cannot even be wrong.

سیاسی قدروں کے زوال نے ادب اور آرٹ کی دنیا میں بھی ایک ہولناک درباری کلچر کو فروغ دیا ہے اور ''ادب اور آرٹ کی تخلیق کا جوکھم اٹھانے والوں'' کے ضمیر کو داغدار کیا ہے۔ انعامات، اعزازات، مناصب، مراعات، ادب اور آرٹ کی ترقی اور نمایندگی کے لیے اوپر سے بچھائے ہوئے راستوں پر اور معینہ مقاصد کے ساتھ دور دراز ملکوں کے دورے، یہ تمام باتیں ادیب اور آرٹسٹ کی بصیرت کے گرد لکیریں کھینچنے والی ہیں، اس کے شعور کو محدود کرنے والی اور ادب یا آرٹ کے مقدس اور پاکیزہ مقاصد سے توجہ ہٹانے والی ہیں۔ اس قسم کی مراعات اور سہولتیں قبول کرنے میں ہمیشہ کسی جانے انجانے راستے سے ذہنی غلامی کے در آنے کا اندیشہ ہوتا ہے۔ اور ذہنی غلامی چاہے کسی فرد کی ہو یا ادارے یا نظریے کی، انسانی ضمیر اور تخلیقی اظہار کو ہمیشہ راس نہیں آتی۔ آرٹ اور ادب کی دنیا میں اس طرح کے موسم اور معاملات انسان دوستی کے اس عظیم تصور کو بھی راس نہیں آتے جس کی تعمیر اور ترویج کا قصہ، تہذیب و تاریخ کی کئی صدیوں پر پھیلا ہوا ہے۔ اپنے شعور اور حافظے کو جھٹلا کر ادب اور آرٹ کی بامعنی تخلیق ممکن نہیں اور یہ معنی بہرحال انسان شناسی اور انسان دوستی کے دائرے میں ہی گردش کرتے آئے ہیں۔

O

اب میں اس مضمون یا اپنی گفتگو کے اختتامی حصے کی طرف آتا ہوں جس کی اساس میں نے منٹو

کے "سیاہ حاشیے" پر قائم کی ہے اور جسے آپ ان معروضات کا حاشیہ بھی کہہ سکتے ہیں۔ یہاں میرا اشارہ منٹو کی ان تخلیقات کی طرف ہے جنھیں ہم اپنی اجتماعی زندگی کے ایک دلدوز واقعے اور چاہیں تو عام انسانی معاشرے میں اجتماعی دیوانگی کے ایک لمحے کا تخلیقی اشاریہ بھی سمجھ سکتے ہیں۔ یہ اشاریہ ہمیں ادب اور آرٹ میں انسان دوستی کے تصور سے متعلق کچھ بنیادی سوالوں تک لے جاتا ہے۔ اس تصور کو ایک نئے مفہوم سے ہمکنار کرتا ہے۔

ہندستان اور پاکستان کی تمام علاقائی زبانوں کی بہ نسبت ۱۹۴۷ء کی تقسیم، پھر اس کے نتیجے میں واقع ہونے والی اور انسانی تاریخ کی سطح پر اپنے اجتماعی المیے اور اپنی تعداد کے لحاظ سے شاید سب سے بڑی اور وحشت آثار ہجرت کے تجربے، مزید برآں فسادات اور انسانی درندگی کے واقعات کا احاطہ اردو نظم ونثر، خاص کر فکشن میں، بہت غیر معمولی دکھائی دیتا ہے۔ ہندستان اور پاکستان دونوں ملکوں میں تقسیم، ہجرت اور فسادات کے پس منظر میں مقدار اور معیار، دونوں کے لحاظ سے اردو میں جو فکشن لکھا گیا، بے مثال ہے۔ فکشن کے اس ذخیرے میں اچھی بُری ہر طرح کی چیزیں مل جاتی ہیں۔ اردو فکشن کی پہلی بڑی نقاد ممتاز شیریں نے فسادات کے ادب پر اپنے ایک معروف مضمون کا آغاز کرسٹوفر ایشروڈ کے فکشن کی ایک مثال سے کیا ہے، جس میں ایک انگریز صحافی آسٹریا کے ایک کردار (برگ مین) سے، آسٹریا کی اجتماعی واردات کے سیاسی پہلو کی بات شروع کرتا ہے، تو اپنے ہم وطنوں کے غم میں کھویا ہوا برگ مین بے تاب ہو کر چیخ اٹھتا ہے اور کہتا ہے:

> اسے سیاست سے کوئی واسطہ نہیں۔ اس کا تعلق انسانوں سے ہے، انسانوں سے، انسانی زندگی سے، زندہ حقیقی مردوں اور عورتوں سے، گوشت اور خون سے۔

منٹو نے ہندستان پاکستان کے بٹوارے اور فسادات کے حوالے سے تقریباً بیس کہانیاں لکھیں۔ ان میں سب سے زیادہ شہرت کھول دو، ٹھنڈا گوشت، موتری، ٹیٹوال کا کتا، گورمکھ سنگھ کی وصیت، موذیل اور ٹوبہ ٹیک سنگھ کو ملی۔ ملکی اور غیر ملکی بہت سی زبانوں میں ان کے ترجمے ہو چکے ہیں۔ ان میں سے کچھ پر پاکستان کی عدالتوں میں مقدمے بھی چلے۔ ان حالات میں منٹو کے دل و دماغ پر جو کچھ گزرا اس کی تفصیل ہولناک ہے اور فرقہ وارانہ درندگی اور مذہبی جنون سے بوجھل فضا میں ایک انسان دوست ادیب کے موقف کی شاید سب سے انوکھی مثال ہے۔ اپنے ایک مضمون یا رپورتاژ "زحمتِ مہرِ درخشاں" میں منٹو نے اپنی حالت کا نقشہ کچھ اس طرح کھینچا ہے:

> طبیعت میں اکساہٹ پیدا ہوئی کہ لکھوں۔ لیکن جب لکھنے بیٹھا تو دماغ کو منتشر پایا۔ کوشش کے باوجود

ہندستان کو پاکستان سے اور پاکستان کو ہندستان سے علاحدہ نہ کر سکا۔ بار بار دماغ میں الجھن پیدا کرنے والا سوال گونجتا۔ کیا پاکستان کا ادب، علاحدہ ہوگا ـــــ؟ اگر ہوگا تو کیسے ہوگا۔ وہ سب کچھ جو سالم ہندستان میں لکھا گیا تھا، اس کا مالک کون ہے؟ کیا اس کو بھی تقسیم کیا جائے گا۔ کیا ہندستانیوں اور پاکستانیوں کے بنیادی مسائل ایک جیسے نہیں!

فضا پر سردنی طاری تھی۔ جس طرح گرمیوں کے آغاز میں آسمان پر بے مقصد اڑتی ہوئی چیلوں کی چیخیں اداس ہوتی ہیں اسی طرح ''پاکستان زندہ باد'' اور'' قائداعظم زندہ باد'' کے نعرے بھی کانوں کو اداس اداس لگتے تھے۔

میں اپنے عزیز دوست احمد ندیم قاسمی سے ملا۔ ساحر لدھیانوی سے ملا۔ ان کے علاوہ اور لوگوں سے ملا۔ سب میری طرح ذہنی طور پر مفلوج تھے۔ میں یہ محسوس کر رہا تھا کہ یہ جو اتنا زبردست بھونچال آیا ہے شاید اس کے کچھ جھٹکے آتش فشاں پہاڑ میں اٹکے ہوئے ہیں۔ باہر نکل آئیں تو فضا کی نوک پلک درست ہوگی۔ پھر صحیح طور پر معلوم ہو سکے گا کہ صورت حالات کیا ہے۔

چھوٹے چھوٹے وقوعوں (Happenings)، لطیفوں کی بیرونی پرت رکھنے والے افسانچوں پر مشتمل مجموعہ ''سیاہ حاشیے'' کے نام سے اکتوبر ۱۹۴۸ء میں شائع ہوا تھا۔ پاکستان میں اقامت اختیار کرنے کے بعد منٹو نے جو پہلی کہانی لکھی 'ٹھنڈا گوشت' تھی جس پر منٹو سے معاشرتی اور سرکاری دونوں سطحوں پر باز پرس کی گئی۔ پاکستان میں لکھا جانے والا دوسرا افسانہ 'کھول دو' تھا۔ حکومت کے نزدیک یہ افسانہ امن عامہ کے مفاد کے منافی تھا لہٰذا اس کی اشاعت کے جرم میں نقوش کی اشاعت چھ مہینے کے لیے بند کر دی گئی۔ اس وقت تک فسادات ٹھنڈے پڑ چکے تھے اور پاکستانی معاشرے پر ذہنی اعتبار سے تعطل کی ایک کیفیت طاری تھی۔ منٹو نے فسادات پر مبنی یہ تمام تخلیقات باہر کی دنیا میں طاری تعطل کی اسی فضا میں وضع کی تھیں، جب وہ اس ساری واردات کو ذرا دور سے دیکھ سکتا تھا، کیونکہ طوفان سر سے گزر چکا تھا اور وہ قدرے غیر جذباتی انداز میں اپنے تجربے کا تجزیہ کر سکتا تھا۔ ان تحریروں میں جو سنگینی اور ایک گہری رچی ہوئی تخلیقی معروضیت کا عنصر ہے وہ اسی صورت حال کا پیدا کردہ ہے۔ ''سیاہ حاشیے'' پر حاشیہ آرائی کرتے ہوئے محمد حسن عسکری نے لکھا ہے کہ ''ادب سے ہم اس قسم کے سچ جھوٹ کا مطالبہ نہیں کرتے جو ہم تاریخ، معاشیات یا سیاسیات کی کتابوں سے کرتے ہیں۔ ادیب سے ہم کسی نظریے یا

خارجی دنیا کے بارے میں سچ بولنے کا اتنا مطالبہ نہیں کرتے جتنا اپنے بارے میں سچ بولنے کا۔ اپنے اندر جو سچ جھوٹ بھرا ہوا ہے اس سے چشم پوشی کر کے سچا ادب پیدا نہیں کیا جا سکتا۔'' اور یہ کہ'' جب تک ہمیں کسی فعل کا انسانی پس منظر معلوم نہ ہو، محض خارجی عمل کا نظارہ ہمارے اندر کوئی دیرپا، ٹھوس اور گہری معنویت رکھنے والا ردعمل پیدا نہیں کر سکتا۔'' ہندستان میں بھاگل پور کے فسادات کے دوران کہی جانے والی کچھ نظموں کی اپنی کتاب ایک شاعر نے مجھے اس وضاحت کے ساتھ بھیجی کہ'' اُس وقت جب شہر جل رہا تھا میں اپنے کمرے میں بیٹھا یہ نظمیں لکھ رہا تھا۔'' ظاہر ہے کہ میرا پہلا ردعمل یہی تھا کہ آس پاس آگ لگی ہو تو نظمیں کہنے کے بجائے پہلے اس آگ کو بجھانے کی فکر کرنی چاہیے اور میں نے وہ کتاب بغیر پڑھے رکھ دی تھی۔ انسانی سروکاروں پر مبنی تجربے کا بامعنی بیان، انتشار اور تشدد اور ابتری کے ماحول سے نکلنے کے بعد ہی ممکن ہے۔ لہٰذا ادب میں انسان دوستی کے مضمرات کا جائزہ لیتے وقت صحافتی یا ہنگامی ادب اور مستحکم یا پائیدار قدروں کے حامل ادب میں فرق کو بھی پیش نظر رکھنا ضروری ہے۔ جنگ کے زمانے کا ادب، بہ قول آرول، صحافت ہوتی ہے۔ آندرے ژید نے کہا تھا'' ایسا آدمی جو اپنی شخصیت کی خاطر نوع انسانی کا تیاگ کرتا ہے بالآخر ایک بوالعجب، اوٹ پٹانگ اور نامکمل آدمی بن کر رہ جاتا ہے۔'' اور ظاہر ہے کہ نامکمل آدمی کسی آفاقی انسانی صداقت تک نہیں پہنچ سکتا۔

منٹو کی یہ تخلیقات (ٹھنڈا گوشت، کھول دو، سیاہ حاشیے)، جن کا ذکر اوپر کیا گیا صرف فسادات کے بارے میں نہیں ہیں بلکہ انسانوں کے بارے میں ہیں۔ اس فرق کو سمجھنا یوں ضروری ہے کہ مثال کے طور پر نظریاتی یا مذہبی اساس رکھنے والی جنگیں، نظریوں اور مذاہب کے مابین ہوتی ہیں، انسانوں کے مابین نہیں ہوتیں کیونکہ بالعموم، مختلف گروہوں میں بٹے ہوئے انسانوں کے مسئلے بیشتر مشترک ہوتے ہیں، ایک سے دکھ سکھ، ایک سی امیدیں اور مایوسیاں، ایک سے خواب اور ایک سی ہزیمتیں۔ دوسری عالمی جنگ کے دوران کی ہندستانی صورت حال کا ذکر کرتے ہوئے ممتاز شیریں نے لکھا ہے کہ اس وقت کچھ لوگوں نے ہمارے ادیبوں کی خاموشی اور جنگ سے لاتعلقی پر سوالیہ نشان تو قائم کیا لیکن یہ حقیقت بھلا دی کہ'' ہمارے ادیب خاموش صرف اس لیے نہیں تھے کہ ان کے ذہنوں میں شکوک اور الجھنیں تھیں بلکہ اس لیے کہ دوسری جنگ عظیم کرۂ ارض کے طول و عرض میں لڑی جانے کے باوجود ہندستان سے دور تھی اور ادیب کے ماڈل، یعنی انسانی زندگی —— اپنے گرد و پیش کی انسانی زندگی میں کوئی ہلچل تو کیا، ایک ہلکے سے تموج کی کیفیت بھی پیدا نہیں ہوئی تھی۔''

لیکن فسادات تو ہمارے آس پاس کی دنیا میں ہو رہے تھے اور ہمارے ادیبوں کے لیے یہ..

موضوع اجنبی یا نامانوس نہیں تھا۔ تقسیم کے المیے کا جو اثر عام انسانی زندگی پر پڑ رہا تھا اس کی آنچ ہم سب محسوس کر رہے تھے۔ اس میں عام اور خاص کا فرق نہ تھا اور اس المیے کا بنیادی تقاضا یہ تھا کہ نظریاتی یا مذہبی پوزیشن لینے کے بجائے سیدھی سادی عام انسانی سطح پر اس کے بخشے ہوئے درد کا ادراک کیا جائے۔ لیکن زیادہ تر افسانے عجلت میں لکھے گئے اور ان میں تخلیقی سطح پر کسی گہرے ردعمل سے زیادہ اظہار ایسے جذبوں کا ہوا جو ہنگامی اور صحافیانہ نوعیت کے حامل تھے۔ منٹو اور اس کے ہم عصروں کی کہانیاں ایک ساتھ سامنے رکھی جائیں تو ان کا فرق اور منٹو کا امتیاز سمجھ میں آتا ہے۔ اپنے معاصرین کے برعکس، منٹو نے فارمولا کہانی لکھنے سے گریز کیا۔ اس قسم کے مسئلے کہ انگریزی حکومت نے فسادات کا بیج بویا تھا یا یہ کہ تقسیم اور ہجرت فسادات کی جڑ ہیں یا یہ کہ ہندو، سکھ، مسلمان، سب کے سب یکساں طور پر قصوروار ہیں اس لیے اس موضوع پر لکھتے وقت سب کا حساب برابر رکھنا چاہیے، یہ منٹو کے مسئلے نہیں تھے۔ منٹو نے تو اجتماعی وحشت اور دیوانگی کے اس ماحول میں ہندو مسلمان سے بے نیاز ہو کر انسانوں کو سمجھنے کی کوشش کی۔ اس حقیقت کے باوجود کہ تقسیم کے سانحے کا اثر براہ راست منٹو کی زندگی پر بھی گہرا پڑا، اس نے اپنی حالت اور اس فضا میں اپنے باطن کی زمین پر اٹھنے والے سوالوں کا احاطہ ان لفظوں میں کیا ہے:

> اب میں سوچتا ہوں کہ میں کیا ہوں اس ملک میں جسے دنیا کی سب سے بڑی اسلامی مملکت کہا جاتا ہے، میرا کیا مقام ہے۔ میرا کیا مصرف ہے۔ آپ اسے افسانہ کہہ لیجیے۔ مگر میرے لیے یہ ایک تلخ حقیقت ہے کہ میں ابھی تک خود کو اپنے ملک میں جسے پاکستان کہتے ہیں اور جو مجھے بہت عزیز ہے، اپنا صحیح مقام تلاش نہیں کر سکا۔ یہی وجہ ہے کہ میری روح بے چین رہتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ میں کبھی پاگل خانے اور کبھی ہسپتال میں ہوتا ہوں۔

''سیاہ حاشیے پر حاشیہ آرائی'' کے عنوان سے اظہار خیال کرتے ہوئے محمد حسن عسکری نے ایک بنیادی سچائی کی طرف بھی اشارہ کیا ہے کہ منٹو کو ان افسانوں کے اثرات کے بارے میں نہ غلط فہمیاں ہیں، نہ انھوں نے ایسی ذمے داری اپنے سر لی جو ادب پوری کر ہی نہیں سکتا۔ انھوں نے ظالموں پر لعنت بھیجی نہ مظلوموں پر آنسو بہائے ہیں۔ انھوں نے تو یہ تک نہیں کہا کہ ظالم لوگ برے ہیں یا مظلوم اچھے ہیں۔''

> ان کا نقطۂ نظر نہ سیاسی ہے، نہ عمرانی، نہ اخلاقی بلکہ ادبی اور تخلیقی۔ منٹو نے صرف یہ دیکھنے کی کوشش کی ہے کہ ظالم یا مظلوم کی شخصیت کے مختلف تقاضوں سے ظالمانہ فعل کا کیا تعلق ہے۔ ظلم کرنے کی خواہش کے علاوہ ظالم کے اندر اور کون کون سے میلانات کارفرما ہیں۔ انسانی دماغ میں ظلم کتنی جگہ گھیرتا ہے، زندگی کی دوسری دلچسپیاں باقی رہتی ہیں یا نہیں، منٹو نے نہ تو رحم کے جذبات بھڑکائے ہیں نہ غصے کے، نہ

نفرت کے، وہ تو آپ کو صرف انسانی دماغ، انسانی کردار اور شخصیت پر ادبی اور تخلیقی انداز سے غور کرنے کی دعوت دیتے ہیں۔ اگر وہ کوئی جذبہ پیدا کرنے کی فکر میں ہیں تو صرف وہی جذبہ جو ایک فنکار کو جائز طور پر پیدا کرنا چاہیے ـــــ یعنی زندگی کے متعلق بے پایاں تحیر اور استعجاب۔ فسادات کے متعلق جتنا بھی لکھا گیا ہے اس میں اگر کوئی چیز انسانی دستاویز کہلانے کی مستحق ہے تو یہ افسانے ہیں۔

ادب میں انسان دوستی کے تصور کی سب سے گہری اور پائدار جہت دراصل اسی رویے سے نکلتی ہے۔ رقت خیزی یا ترحم یا مثال پرستی کی سطح سے یہ سطح بالکل الگ ہے اور اپنے لازوال انسانی عنصر کے ساتھ ساتھ لکھنے والے کی اپنے حقیقی منصب (یعنی تخلیقی عمل) کے تئیں دیانت داری اور ذمے داری کے احساس کی گواہی بھی دیتی ہے۔

میرے خیال میں یہ مناسب ہوگا کہ اس گفتگو کو ختم منٹو کے سیاہ حاشیے کی دو ایک مثالوں کے ساتھ کیا جائے۔

①

چلتی گاڑی روک لی گئی۔ جو دوسرے مذہب کے تھے ان کو نکال نکال کر تلواروں اور گولیوں سے ہلاک کر دیا گیا۔ اس سے فارغ ہو کر گاڑی کے باقی مسافروں کی حلوے دودھ اور پھلوں سے تواضع کی گئی۔ گاڑی چلنے سے پہلے تواضع کرنے والوں کے منتظم نے مسافروں کو مخاطب کر کے کہا: "بھائیو اور بہنو! ہمیں گاڑی کی آمد کی اطلاع بہت دیر میں ملی۔ یہی وجہ ہے کہ ہم جس طرح چاہتے تھے اس طرح آپ کی خدمت نہ کر سکے۔" (کسر نفسی: سیاہ حاشیے)

②

جب حملہ ہوا تو محلے میں سے اقلیت کے کچھ آدمی تو قتل ہو گئے۔ جو باقی تھے جانیں بچا کر بھاگ نکلے۔ ایک آدمی اور اس کی بیوی البتہ اپنے گھر کے تہہ خانے میں چھپ گئے۔

دو دن اور دو راتیں پناہ یافتہ میاں بیوی نے قاتلوں کی متوقع آمد میں گزار دیں۔ مگر کوئی نہ آیا۔

چار دن بیت گئے۔ میاں بیوی کو زندگی اور موت سے کوئی دلچسپی نہ رہی۔ وہ دونوں جائے پناہ سے باہر نکل آئے۔

خاوند نے بڑی نحیف آواز میں لوگوں کو اپنی طرف متوجہ کیا اور کہا "ہم دونوں اپنا آپ تمھارے حوالے کرتے ہیں۔ ہمیں مار ڈالو۔"

جن کو متوجہ کیا گیا تھا وہ سوچ میں پڑ گئے "ہمارے دھرم میں تو جیو ہتیا پاپ ہے۔"

وہ سب جینی تھے لیکن انھوں نے آپس میں مشورہ کیا اور میاں بیوی کو مناسب کارروائی کے لیے دوسرے محلے کے آدمیوں کے سپرد کر دیا۔

(مناسب کارروائی۔ سیاہ حاشیے)

۳

گاڑی رکی ہوئی تھی۔

تین بندوقچی ایک ڈبے کے پاس آئے۔ کھڑکیوں میں سے اندر جھانک کر انھوں نے مسافروں سے پوچھا "کیوں جناب! کوئی مرغا ہے۔"

ایک مسافر کچھ کہتے کہتے رک گیا۔ باقیوں نے جواب دیا "جی نہیں۔"

تھوڑی دیر بعد چار نیزہ بردار آئے۔ کھڑکیوں میں سے اندر جھانک کر انھوں نے مسافروں سے پوچھا "کیوں جناب کوئی مرغا ورغا ہے؟"

اس مسافر نے جو پہلے کچھ کہتے کہتے رک گیا تھا۔ جواب دیا "جی معلوم نہیں ہے! آپ اندر آ کے سنڈاس میں دیکھ لیجیے۔"

نیزہ بردار اندر داخل ہوئے۔ سنڈاس توڑا گیا تو اس میں سے ایک مرغا نکل آیا۔

ایک نیزہ بردار نے کہا "کر دو حلال۔"

دوسرے نے کہا "نہیں۔ یہاں نہیں! ڈبہ خراب ہو جائے گا۔ باہر لے چلو۔"

(صفائی پسندی۔ سیاہ حاشیے)

یہاں ان کہانیوں کی تشریح یا ان تجربات کے سلسلے میں کسی طرح کی وضاحت غیر ضروری ہے۔ تاہم اس جملے کے ساتھ میں اب یہ گفتگو ختم کرتا ہوں کہ درد اور دہشت سے بھرے ہوئے ان واقعات سے زیادہ درد اور دہشت یہاں "مناسب کارروائی" یا "صفائی پسندی" اور "کسر نفسی" کے ان تصورات میں چھپی ہوئی ہے، جن کا اظہار متعلقہ کرداروں کی طرف سے ہوا ہے۔ انسان دوستی کا ایک زاویہ یہ بھی ہے اور اس زاویے تک رسائی کے لیے منٹو نے صرف اپنی بصیرت کو رہ نما بنایا ہے۔ جتیا کو پاپ سمجھنے والے "مناسب کارروائی" کے لیے قاتلوں کا سہارا لے سکتے ہیں اور ایسے لوگ بھی قاتل ہو سکتے ہیں جن میں صفائی اور گندگی کی تمیز باقی ہو۔ منٹو نے اپنی انسان دوستی کا مواد، وجود کی اسی بھول بھلیاں میں سے ڈھونڈ نکالا ہے —— کہ اُس کی تلاش، بہر حال، ایک ادیب کی اور ایک تخلیق —— کی تلاش تھی! یہ تلاش ہمیں بتاتی ہے کہ ادب کا مطالعہ پہلے سے طے شدہ کسی سیاسی، سماجی یا علمی دستاویز کا نعم البدل نہیں ہوتا۔

●●●

تقسیم کا ادب اور تشدّد کی شعریات

○

میں صابرہ زیدی میموریل ٹرسٹ اور پروفیسر زاہدہ زیدی کا شکر گزار ہوں کہ ان کی تحریک پر مجھے اس وقت اپنے معروضات پیش کرنے کا موقع ملا ہے، ایک ایسے موضوع پر جو صابرہ زیدی مرحومہ کے علمی اور ادبی سروکار سے گہری مناسبت رکھتا ہے۔

صابرہ زیدی مرحومہ کی شخصیت ہماری ادبی تاریخ کے ایک اضطراب آسا دور میں نمودار ہوئی۔ انھوں نے اپنی ذہنی سرگرمی کا جو بھی میدان منتخب کیا اس پر مشرق اور مغرب دونوں کی روایات کا سایہ تھا۔ فارسی اور اردو کے علاوہ وہ یورپ اور امریکہ کے فکری میلانات سے بھی اچھی طرح باخبر تھیں۔

مجھے افسوس ہے کہ ۱۹۶۹ء، جو علی گڑھ مسلم یونیورسٹی سے میرے علمی تعلق کا پہلا سال تھا، اسی سال صابرہ زیدی مرحومہ اپنے حصے کا سفر پورا کر کے ہمیشہ کے لیے رخصت ہو گئیں۔ ان کے اس طرح اچانک چلے جانے سے علی گڑھ اور ہماری تہذیبی زندگی، دونوں کا نقصان ہوا۔

اس ماحول میں جب ترقی پسند تحریک اپنی تکمیل کے ایک مشکل دور سے گزر رہی تھی، صابرہ زیدی مرحومہ نے لورکا، پابلو نرودا اور ناظم حکمت کے اردو ترجموں اور اردو کے متعدد لکھنے والوں کے انگریزی ترجموں، اسی کے ساتھ ساتھ ان کے بارے میں تعارفی قسم کے مضامین کی مدد سے تحریک کا راستہ ہموار کرنے اور اس کے فکری سیاق کو وسعت دینے کی جستجو کی۔ انھوں نے ٹالسٹائی، تورگنیف، گنچاروف اور گورکی کے فیضان سے اردو فکشن کو بہرہ ور کرنے میں ایک معنی خیز رول ادا کیا۔ اردو قارئین ان ادیبوں سے متعارف تو تھے، لیکن یہ نام ابھی تک ترقی پسند تحریک کے فکری منظر نامے کا حصہ نہیں بنے تھے۔ صابرہ زیدی مرحومہ نے اپنی تعلیمی سرگرمیوں کے دوران بھی اپنے ادبی مشن کو جاری رکھا اور ان کی خدمات، اس عہد کے ادبی معاشرے میں قدر کی نگاہوں سے دیکھی گئیں۔ افسوس

گیارھواں صابرہ زیدی میموریل لیکچر، علی گڑھ، ۲۸ر اپریل ۲۰۰۷ء

کہ شخصی اور تہذیبی امکانات سے مالا مال، ایک خوبصورت زندگی اتنی جلد ختم ہو گئی اور ایک بے قرار شعلہ اس تیزی سے جل بجھا۔

○

خواتین و حضرات! آج کی گفتگو کا موضوع ہے تقسیم کا ادب اور اس سے مرتب ہونے والی شعریات جس کا شناس نامہ فرقہ وارانہ تشدد کے تجربے سے منسلک ہے۔ تشدد ہمارے زمانے کا غالب اسلوب ہے۔ بیسویں صدی کو انسانی تاریخ کی سب سے زیادہ تشدد آمیز صدی کا نام دیا گیا ہے۔ اس صدی کی پیشانی پر، دو عالمی جنگوں سے قطع نظر، سیاسی، مذہبی، فرقہ وارانہ تشدد، لسانی اور تہذیبی تشدد، علاقائی اور نسلی تشدد، جذباتی، اقتصادی اور نظریاتی تشدد کے بہت سے داغ بکھرے ہوئے ہیں۔ اس صورت حال نے تشدد کے تجربے کو عام انسانوں کے لیے بہت پیچیدہ بنا دیا ہے۔ لیکن ۱۹۴۷ء کی تقسیم کے ساتھ فرقہ وارانہ فسادات کے باعث تشدد کی جن صورتوں سے ہماری اجتماعی زندگی دو چار ہوئی، اس کے اثرات نہایت گہرے اور دیر پا ثابت ہوئے۔ بیسویں صدی کی جنگیں ہمارے لیے پرایا، یا دور کا تجربہ تھیں۔ لیکن ۱۹۴۷ء کی تقسیم کے نتیجے میں رونما ہونے والا تشدد ہمارے لیے ایک نجی واردات تھی۔ اسی لیے، اس المیے کا سایہ بھی ہماری ادبی، تہذیبی اور تخلیقی زندگی پر بہت گہرا ثابت ہوا۔ ہندستان اور پاکستان کا ذہنی ماحول اب تک اس سایے کی گرفت میں ہے۔ ہمارے لیے تقسیم کا ادب اور اس ادب کی پہچان قائم کرنے والی شعریات، مطالعے کے ایک مستقل موضوع کی حیثیت رکھتے ہیں۔

○

۱۹۴۷ء جدید ہندستان کی تاریخ اور ہماری اجتماعی زندگی میں منصوبہ بند دیوانگی، دہشت اور ابتری کا سب سے بڑا واقعہ ہے۔ بظاہر تقسیم کے نتیجے میں جو انسانی صورت حال رونما ہوئی اس کی تفصیل میں جائیں تو بہت سے واقعات، مبالغہ آمیز اور مہملیت کی حد تک غیر حقیقی دکھائی دیتے ہیں۔ جیتی جاگتی زندگی کی سطح پر جو سچائیاں ہمیں اپنی طرف متوجہ کرتی ہیں، ہمارے احساسات پر اثر انداز ہوتی ہیں او رہماری معاشرتی فکر، ہمارے اعصاب سے اپنے ہونے اور دکھائی دینے (Visibility) کی جو قیمت طلب کرتی ہیں، ان پر بعض اوقات محض فرضی یا Fictional ہونے کا گمان گزرتا ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ اس تخئیلی اور تخلیقی سچائی کو جو سامنے کے تاریخی اسباب اور عوامل کی پیدا کردہ ہے دراصل کسی نادیدہ اور پراسرار تاریخ نے یا طاقت نے جنم دیا ہے اور اس کے واسطے سے ہماری اجتماعی زندگی کے ایک پورے سلسلے میں چھپی ہوئی سچائی سے پردہ اٹھایا ہے۔

سلمان رشدی نے اپنی ایک غیر افسانوی تحریر میں، ادب اور تاریخ کے تعلق کا تجزیہ کرتے ہوئے لکھا تھا کہ ہمارے شعور کی خفیہ اور نادیدہ تنہائیوں میں ادب کی حیثیت، اس ممنوعہ علاقے کی ہوتی ہے جہاں ادیب کو ایسی آوازیں سنائی دیتی ہیں جن سے عام لوگ بے خبر گزر جاتے ہیں۔ دراصل انہی آوازوں کی مدد سے اس پر گردوپیش کی مرموز صداقتوں کے اسرار کھلتے ہیں اور وہ اپنی مانوس دنیا کے نامانوس گوشوں اور قریوں تک پہنچتا ہے۔ اس سلسلے میں ادب اور آرٹ کے تاریخی تناظر کا احاطہ کرتے وقت ایک ضروری بات جو ہمیشہ یاد رکھنی چاہیے، یہ ہے کہ تاریخی سچائیاں چاہے جتنی ٹھوس ہوں اور ہماری روزمرہ زندگی میں ظہور پذیر ہونے والی تاریخی صورت حال چاہے جتنی سخت گیر ہو، وہ تخلیقی عمل کی سمت اور رفتار کے تعین میں ہمیشہ موثر نہیں ہوتی، نہ اس عمل کو روکنے میں کامیاب ہوسکتی ہے۔ ادب اور آرٹ کی تخلیق کرنے والا اپنی منفرد روحانی تلاش کے مطابق اپنے تخلیقی اور فنی مقاصد کی تلاش کرتا ہے اور اپنی الگ راہ نکالتا ہے۔ بڑے ادبی شہ پاروں میں ذہنی کشمکش اور اضطراب یا اندرونی پیچ و تاب کے نشانات جو نمایاں ہوتے ہیں تو اسی لیے کہ ادب اور آرٹ کی تخلیق کرنے والے کا بنیادی سروکار تاریخی شعور کی افزائش سے نہیں ہے، اس کا اصل کام تو مروجہ شعور پر غلبہ حاصل کرنا اور اس سے بچ کر اپنی راہ نکالنا ہے۔ ہماری اجتماعی تاریخ کے حوالے سے اٹھارویں صدی کی اتھل پتھل کے دوران میر صاحب کا ردعمل، یا انیسویں صدی کی نشاۃ ثانیہ اور ۱۸۵۷ء کے انقلاب کی وہ پرچھائیاں جو غالب کے تخلیقی شعور اور حسیت کی نشاندہی کرتی ہیں، ان سب سے اسی سچائی کا اظہار ہوتا ہے۔ مثال کے طور پر غالب بظاہر تاریخ کی منطق کو سمجھتے ہیں اور یہ کہتے ہیں کہ وقت کی تقویم میں ماضی صرف ماضی ہے اور ہر عہد، بہرحال، اپنے ایک الگ آئین کا پابند ہوتا ہے، لیکن اپنے عہد میں ماضی اور حال کی مسلسل کشمکش کے باعث اپنے باطنی پیچ و تاب سے وہ کبھی اپنا دامن نہ بچا سکے۔ انھوں نے اس تمام صورت حال کو تخلیقی سطح پر جس طرح قبول کیا وہ عام ذہنی سطح کی بہ نسبت بہت پیچیدہ اور مختلف ہے۔ اس سطح کے گرد ماضی کا حصار کھنچا ہوا ہے۔ اس سے صرف ان کے حال میں پیوست سچائیوں کی ترجمانی نہیں ہوتی۔ ان کے حال پر یوں بھی ان کا تہذیبی ماضی ہمیشہ حاوی رہا اور گردوپیش کی تبدیلیوں سے وہ کبھی مطمئن نہ ہوئے:

مرا شمول ہر اک دل کے پیچ و تاب میں ہے
میں مدّعا ہوں تپشِ نامۂ تمنا کا

یا یہ کہ ـــ

ہوں میں بھی تماشائی نیرنگِ تمنا
مطلب نہیں کچھ اس سے کہ مطلب ہی بر آوے

بے شک ۱۸۵۷ء بہ قول عرفان حبیب نہ صرف تاریخ ہند کا بلکہ عصر جدید کی تاریخ کا بھی ایک بڑا واقعہ تھا، اور اس واقعے کی تہذیبی، سیاسی، معاشرتی جہتیں کثیر تھیں لیکن غالب نے شاعری میں اس واقعے کو ایک ذاتی واردات کے طور پر قبول کیا تھا۔

۱۹۴۷ء اور تقسیم کے ساتھ ہماری اجتماعی تاریخ میں جو واقعات رونما ہوئے، ان کی نوعیت بھی ۱۸۵۷ء کے بعد کے ہندستانی معاشرے اور ماحول سے خاصی مماثل ہے۔ ۱۸۵۷ء کی طرح ۱۹۴۷ء کا ردعمل بھی ہماری تخلیقی اور ثقافتی زندگی پر یکساں نہیں رہا۔ مختلف اشخاص نے مختلف زاویوں سے دیکھا اور اس کے الگ الگ معنی اخذ کیے۔ بہ ظاہر ہمارے زمان و مکاں تک محدود ہونے کے باوجود ۱۹۴۷ء کا واقعہ بھی ایک وسیع اور ہمہ گیر تناظر کی گنجایش رکھتا ہے۔ جذباتی، ذہنی اور معاشرتی سطح پر اس واقعے کے ساتھ جس طرح کے تجربے پیش آئے ان کی گونج ہمیں دنیا بھر کے ادب میں سنائی دیتی ہے۔ انیتا اندر سنگھ نے اپنی کتاب (The Partition of India اشاعت، نیشنل بک ٹرسٹ دہلی ۲۰۰۶ء) میں تقسیم کے واقعے کو دنیا کی تاریخ کے سب سے زیادہ طوفاں خیز اور انقلابی (Cataclysmic) واقعوں میں شمار کیا ہے اور لکھا ہے کہ:

> اٹھارویں صدی سے لے کر اب تک یورپ، ایشیا، افریقہ اور مشرق وسطیٰ میں جو متعدد تقسیمیں ہوئی ہیں، انہی میں سے ایک ۱۹۴۷ء کی تقسیم بھی ہے۔ اس تقسیم کے ساتھ بھی مختلف مذہبی گروہوں کے مابین تشدد اور فساد برپا ہوا۔ لیکن اس تقسیم کے نتیجے میں، ایسی کسی بھی دوسری تقسیم سے زیادہ جانیں ضائع ہوئیں۔ ہندستان کی تقسیم میں کتنے افراد مارے گئے، کتنے لوگ اجڑے اور بے گھر ہوئے، (قطعی طور پر) کچھ پتہ نہیں، یہ تعداد دو سے لے کر تیس لاکھ تک کچھ بھی ہو سکتی ہے۔ ۱۹۴۶ء سے ۱۹۵۱ء کے درمیان لگ بھگ نوے لاکھ ہندوؤں اور سکھوں نے پاکستان سے ہندستان کی سرحد میں قدم رکھا اور تقریباً ساٹھ لاکھ مسلمان ہندستان سے پاکستان گئے ——

برطانوی سامراج کے سائے میں آئرلینڈ، فلسطین اور سائپرس کے علاوہ یہ چوتھی تقسیم تھی، اس بنیاد پر کہ مختلف قومیں ایک ساتھ نہیں رہ سکتی تھیں، لیکن ظاہر ہے کہ ہندستان کے بٹوارے کا صرف یہی سبب نہیں تھا۔ ان چاروں تقسیموں کے پیچھے برطانیہ کے فوجی مفادات کا ایک سلسلہ بھی تھا۔

انیتا اندر سنگھ نے اپنی اس چھوٹی سی کتاب میں یہ سوال بھی اٹھایا ہے کہ کیا تقسیم سے متعلق اختلافات کبھی ختم ہو سکتے ہیں؟ اگر مختلف مذہبی اور تہذیبی قومیتیں ساتھ ساتھ نہ رہ سکیں تو کیا تقسیم کے ذریعے ان کا مسئلہ حل کیا جا سکتا ہے؟ تقسیم کی وکالت کرنے والوں کے نزدیک تقسیم ایک ذریعہ ہے تصادم کو

قابو میں کرنے کا۔لیکن کیا واقعی اس سے تصادم پر روک لگائی جا سکتی ہے؟ ۱۹۴۷ء کی تقسیم نے ایک کے دو ملک تو بنا دیے لیکن اجتماعی زندگی میں ایک عجب ابتری بھی پیدا کر دی۔ ہر تقسیم کی طرح ۱۹۴۷ء کی تقسیم نے بھی بین اقوامی سرحد کے دونوں طرف ایک مخلوط ثقافت اور جذباتی ماحول کو راہ دی ہے۔ ہماری تخلیقی روایت کے پس منظر میں کتنے ہی ذہنی میلانات، تجربات اور موضوعات اسی ماحول کی دین ہیں۔لیکن ہر زمینی تقسیم کی طرح ۱۹۴۷ء کی تقسیم نے بھی سیاسی، معاشرتی، تہذیبی اور تخلیقی اعتبار سے متعدد نئے سوالوں کو جنم دیا ہے جس کے اثرات ہندستان اور پاکستان کے ادبی منظرنامے پر صاف دکھائی دیتے ہیں۔

تقسیم کے حامیوں کا خیال ہے کہ ایسی ہر تقسیم اپنی ایک منطقی بنیاد رکھتی ہے۔ ہر قوم کی ادبی اور تخلیقی روایت اُس قوم کی ذہنی زندگی، عقائد، معاشرتی رسوم، جذباتی ترجیحات اور اسلوب زیست کی تابع ہوتی ہے۔لہٰذا ۱۹۴۷ء کی تقسیم کے ساتھ ادبی اور تخلیقی لحاظ سے ایک طرح کے ذہنی اور جذباتی تضاد اور تصادم کی فضا تو پیدا ہونی ہی تھی۔ یہاں میں اس مسئلے کی تفصیلات میں نہیں جانا چاہتا۔ تاہم اس وقت اپنے موضوع گفتگو کی ضروریات کے پیش نظر اس کے بعض پہلوؤں کی نشاندہی ناگزیر ہے۔مثال کے طور پر ''پاکستانی ادب کا مسئلہ'' کے عنوان سے سلیم احمد نے اپنے مفروضات کی ابتدا اس مقدمے کے ساتھ کی تھی کہ:

> ادب کسی قوم کے مخصوص طرز احساس کا اظہار ہوتا ہے۔ یہ طرز احساس خدا، کائنات اور انسانوں کے بارے میں اس قوم کے اجتماعی تجربات اور رویوں سے پیدا ہوتا ہے۔

پھر فرماتے ہیں:

> لیکن مجموعی طور پر مسلمانوں کا طرز احساس ایک ہونے کے باوجود قوموں کے لحاظ سے اس طرز احساس کی مختلف شکلیں ہیں۔عربی، ایرانی، ترکی اور ہندی مسلمانوں کا طرز احساس بنیادی طور پر ایک ہونے کے باوجود ایک دوسرے سے مختلف ہے۔اس اختلاف سے ان کے ادب کا اختلاف پیدا ہوتا ہے۔

اس مضمون میں سلیم احمد پاکستانی ادب کے مسئلے کو جس قدر سمجھنے اور سلجھانے کی کوشش کرتے ہیں، ان کے موقف میں ژولیدگی اسی قدر بڑھتی جاتی ہے۔اس ژولیدگی کا نقطۂ عروج ان کے اس بیان میں دکھائی دیتا ہے کہ:

> ہمارے نزدیک اردو غزل کی مرکزی روایت میں خدا، کائنات اور انسانوں کے بارے میں ایک بالکل نیا طرز احساس ملتا ہے جو مسلمانوں کے شعر و ادب میں ایک منفرد چیز ہے۔تعجب ہے کہ مسلمانوں کو اس کا احساس نہیں ہے، لیکن ایک ہندو فراق کو اتنا شدید احساس ہے کہ ان کی ساری زندگی مسلمانوں

کے طرز احساس سے لڑنے ہی میں گزر گئی۔

گویا کہ ۱۹۴۷ء کی تقسیم سے پہلے بھی اردو کے ہندو اور مسلمان شاعروں میں ان کی تخلیقی واردات اور طرز احساس کے حساب سے تقسیم کی ایک لکیر موجود تھی اور اس کا تعلق دونوں قوموں کے الگ الگ اسالیب زیست اور مجموعی تناظر سے تھا۔ ظاہر ہے کہ یہ مفروضہ سرے سے غلط ہے اور اردو کی ادبی روایت کے سیاق میں اس کے جواز کی کوئی صورت دکھائی نہیں دیتی۔ امیر خسرو سے لے کر میر، مصحفی، آتش، غالب، بہادر شاہ ظفر، یگانہ، فانی، فراق، یہاں تک کہ ۱۹۴۷ء کے بعد نمایاں ہونے والے غزل گویوں مثلاً ناصر کاظمی اور احمد مشتاق تک، ان کے طرز احساس کی بنیاد پر اگر کوئی خاکہ مرتب کرنا ہے تو ہندو مسلمان کے سوال یا مذہبی تفریق اور تشخص کے سوال کو سرے سے الگ رکھنا ہوگا۔ یہ سب کے سب دراصل اس ہمہ گیر حسیت کے نمائندے ہیں جس کا تانا بانا ہندوؤں اور مسلمانوں کی مشترکہ جستجو اور جدوجہد نے تیار کیا تھا۔ اس حسیت کی تعمیر میں دونوں قوموں کے مذہبی عقائد کا، فرقہ وارانہ قدروں کا، ضابطۂ اخلاق اور روایت کا کوئی خاص رول نہیں ہے۔ اپنی ترکیب کے لحاظ سے یہ ایک سیکولر حسیت تھی اور اس کی تشکیل میں وہ عناصر سرگرم رہے تھے جن کا تعلق جمہوری زندگی سے ہے۔ اس لحاظ سے میر، غالب، فیض، فراق اور ناصر کاظمی، سب کے سب ایک ہی مالا کے منکے ہیں۔ ادوار کے فرق کے ساتھ، ان سب کے یہاں ایک سی معاشرتی فضا کا احساس ہوتا ہے۔

۱۹۴۷ء کی تقسیم کے آس پاس کا دور بے شک، جذباتی انتہا پسندی، بے قابو ہوتے ہوئے سیاسی اختلافات اور اپنے اپنے قومی یا فرقہ وارانہ تشخص پر اصرار کا دور تھا۔ آزادی کے فوراً بعد کا زمانہ شدید ذہنی پراگندگی، ایک دوسرے کے تئیں بے اعتباری اور محدود وابستگیوں کا زمانہ تھا دوسرے لفظوں میں یوں کہا جا سکتا ہے کہ یہ ایک اجتماعی دہشت، دیوانگی، اعصابی تشنج اور اضمحلال کا دور تھا۔ ادب کے معاملے میں سیاست دانوں کی اکثریت اور حکومتیں تو خیر بالعموم احمق ہوتی ہیں لیکن تقسیم کے بعد کی فضا میں تو بہت سے ادیبوں کے لیے بھی اپنے ذہنی اور جذباتی توازن کو قائم رکھنا دشوار ہو گیا تھا۔ اس صورت حال نے پاکستان میں نسبتاً زیادہ پیچیدہ شکل اختیار کر لی تھی، علمی اور ادبی حلقوں میں ایک نئے تشخص کے قیام کو مرکزی مسئلے کی حیثیت دی جانے لگی تھی اور مختلف فکری گروہ اپنے اپنے طور پر اس کے مفہوم کا تعین اور اس کی تعبیر کر رہے تھے۔ رفتہ رفتہ ایک پریشاں فکری کی کیفیت عام ہوتی جا رہی تھی۔ چنانچہ اس دور میں لکھے جانے والے کچھ معروف مضامین سے یہ چند اقتباسات دیکھیے ــــ

پہلا اقتباس محمد حسن عسکری کی جون ۱۹۴۹ء کی ایک تحریر سے ہے:

——ہمارے ادب میں جو افراتفری مچی ہوئی ہے اس کے پیش نظر، میں بھی منٹو صاحب کی اس رائے کا قائل ہو چلا ہوں کہ ابھی دس سال تک ہمارے ادب کا مستقبل تاریک نظر آتا ہے۔ اگر ادیب خود اپنے آپ کو بدلنا نہ چاہیں تو دنیا کی کوئی طاقت انھیں نہیں بدل سکتی مگر اپنے آپ کو بدلے بغیر ادب میں تازگی بھی نہیں آ سکتی۔ اس لیے پاکستان میں ادب کے مستقبل کے بارے میں خوش فہمیوں کی گنجائش ذرا کم ہے۔ (پاکستانی ادب، مشمولہ تخلیقی عمل اور اسلوب)

یہ دوسرا اقتباس جولائی اگست ۱۹۴۹ء کی ایک تحریر سے ہے:

زندگی کے اور شعبوں کی طرح ادب میں بھی ہم اپنے ماضی اور اپنی تاریخ کو رد نہیں کر سکتے۔ ہر معاملے میں ہمارا آئندہ عمل بڑی حد تک ہمارے ماضی پر منحصر ہے تو پاکستانی یا اسلامی ادب کی نئی روایت قائم کرنے کے لیے بھی ہمیں یہی دیکھنا ہوگا کہ مسلمانوں کے فنی کارناموں میں اسلامی روح کس طرح ظاہر ہوئی ہے۔ (پاکستانی قوم، ادب اور ادیب، حوالہ ایضاً)

یہ تیسرا اقتباس بھی عسکری صاحب ہی کے ایک مضمون ''تقسیم ہند کے بعد'' سے ہے، اس کی تاریخ اشاعت اکتوبر ۱۹۴۸ء ہے اور یہ اس لحاظ سے بہت معنی خیز ہے کہ اس سے تقسیم کے بعد ہندی مسلمانوں اور اردو سے ان کے تعلق کی بابت ایک ایسا موقف اختیار کیا گیا ہے، جو تقسیم کے مجموعی تصور سے ہم آہنگ نہیں ہے۔ لکھتے ہیں:

اردو زبان سے عظیم تر کوئی چیز ہم نے ہندستان کو نہیں دی۔ اس کی قیمت تاج محل سے بھی ہزاروں گنی زیادہ ہے۔ ہمیں اس زبان پر فخر ہے، اس کی ہندستانیت پر فخر ہے اور ہم اس ہندستانیت کو عربیت یا ایرانیت سے بدلنے کو قطعاً تیار نہیں ہیں۔ اس زبان کے لب و لہجے میں اس کے الفاظ اور جملوں کی ساخت میں ہماری بہترین صلاحیتیں صرف ہوئی ہیں اور ہم نے مانجھ مانجھ کر اس زبان کی ہندستانیت کو چمکایا ہے۔ اتنا کچھ کر چکنے کے بعد ہم اس پر ذرا بھی راضی نہیں ہیں کہ اس کے بجائے ہندی اختیار کر لیں یا ایک نئی زبان ''ہندوستانی'' ایجاد کریں اور پھر ایک سے گنتی شروع کریں۔ ہندوؤں کو اختیار ہے کہ وہ ہندی چھوڑ کر سنسکرت بولنے لگیں لیکن ہمارے لیے پھر سے عربی یا فارسی اختیار کر لینا ناممکن ہے۔ جس طرح ہمیں ہندی سے گریز ہے بالکل اسی طرح فارسی سے بھی گریز ہے۔ اگر ہم فارسی اختیار کر بھی لیں تو ہندستانی مسلمانوں کا مخصوص کلچر باقی نہیں رہ سکتا۔ اردو کے علاوہ کوئی دوسری زبان اختیار کرنے کے معنی صرف یہ ہوتے ہیں کہ ہم نے اپنے ماضی سے بالکل قطع تعلق کر لیا، اور ہم ایک نئی چیز شروع کر رہے ہیں۔ کوئی قوم ایسے تجربوں کی متحمل نہیں ہو سکتی۔ (جھلکیاں، ص ۳۳-۳۴۲ تا ۳۴۴)

لگ بھگ اسی دور میں محمد حسن عسکری نے منٹو کے ساتھ مل کر مکتبہ جدید لاہور/کراچی کی طرف سے ''اردو ادب'' کے دو شمارے شائع کیے تھے۔ اُس وقت ادبی رسائل کی طرف حکومت کا رویہ سخت گیری کا تھا۔ ''اردو ادب'' کو باقاعدہ سرکولیشن کی اجازت نہیں ملی تھی۔ اس لیے یہ دونوں شمارے کسی تاریخ کے حوالے کے بغیر منظرِ عام پر آئے۔ پہلے شمارے میں ''ہمارا ادبی شعور اور مسلمان'' کے عنوان سے عسکری کا ایک مضمون شامل ہے جس میں نئی آزاد مملکت کے قیام، اسے درپیش مسائل، اس مملکت کو سیاسی پس منظر مہیا کرنے والی سیاست کی طرف مسلمان ادیبوں کے رویے اور اندازِ نظر کے بارے میں کئی توجہ طلب باتیں کہی گئی ہیں۔ خاص کر اس اقتباس میں:

—— حقیقت یہ ہے کہ مجموعی اعتبار سے مسلمان ادیب اپنے عقائد، اپنے تصورات اور اپنے رجحانات میں مسلمان عوام سے بالکل الگ تھے۔ اب تک مسلمان ادیب اپنی قوم کی سیاست سے کم از کم ذہنی ہمدردی ضرور رکھتے تھے۔ تخلیقی دلچسپی نہیں تھی تو نہ سہی مگر نئے ادیبوں کی غالب اکثریت کو مسلمانوں کے سیاسی عزائم سے کوئی دلچسپی نہیں تھی۔ بہت سے ادیب تو مسلم لیگ کی سیاست کے سخت مخالف تھے، اور بہت سے ادیب بالکل بے تعلق اور بے نیاز تھے۔ اسی طرح یا تو ادیب پاکستان کے مطالبے کے خلاف تھے یا پھر گومگو کی حالت میں تھے اور سمجھتے تھے کہ پاکستان بن جائے تو ہمیں کیا، نہ بنے تو ہمیں کیا۔ مذہب اور سیاست کا تعلق انھیں پسند تھا ہی نہیں۔ جن لوگوں کو اشتراکیت سے دلچسپی نہیں تھی، ان کا بھی یہی خیال تھا کہ سیاسی گتھیوں کا معاشی حل دوسرے سب حلوں پر فوقیت رکھتا ہے۔ پھر یورپ کو تعریف کی نظروں سے دیکھنے کے لوگ ایسے عادی ہو چکے تھے کہ جو بات یورپ والوں کی عقل میں نہیں آسکتی تھی وہ ہمارے ادیبوں کی عقل میں بھی نہیں آسکتی تھی۔ چنانچہ بیسویں صدی میں کسی جماعت کا مذہبی اختلاف کی بنا پر سیاسی حقوق مانگنا انھیں بالکل ناقابلِ یقین معلوم ہوتا تھا۔ مگر چونکہ مسلم لیگ کو عوام کی اتنی زبردست حمایت حاصل تھی، اس لیے وہ اس مطالبے کو جھٹلا بھی نہیں سکتے تھے۔ چنانچہ ہمارے ادیبوں نے پاکستان کی نہ حمایت کی نہ کھل کے مخالفت ہی کی...... ہمارے ادیب تو جیسے اپنے مستقبل کو قوم کے مستقبل سے وابستہ ہی نہیں سمجھتے تھے۔ غرض کہ اس دور میں ادیبوں نے اپنی حالت بھی عجیب معمے کی سی بنالی تھی۔ نہ تو اپنے آپ کو مسلمانوں سے بالکل الگ ہی کر سکتے تھے نہ ان میں شامل ہی ہوتے تھے۔ چنانچہ اس اندرونی تضاد کی وجہ سے بعض مسلمان ادیب بڑی مضحکہ خیز قسم کی ذہنی الجھنوں میں پڑ گئے۔ کبھی کہا مسلم کلچر ہوتا ہے۔ کبھی کہا نہیں ہوتا۔ کبھی سوچا کہ اردو عوام کی زبان ہے۔ کبھی خیال آیا کہ نہیں، محض ایک طبقے کی زبان ہے۔ پھر اوپر سے یہ فکر دامن گیر رہنے لگی کہ

ہمارے منہ سے کوئی ایسی بات نہ نکل جائے جس سے فرقہ پرستی کی بو آتی ہو۔ آزاد خیالی کی ایسی دھن سمائی کہ اپنے آپ کو کسی چیز سے اتنا ہی نہ رکھا۔ نہ کھل کے محبت کی نہ نفرت ـــــ

۱۹۴۷ء اور ہندستان کی تقسیم کے پس منظر میں لکھے جانے والے ادب کا غالب آہنگ تقسیم سے انکار کا ہے۔ ثقافتی بے جڑی کے احساس اور ڈھلمل یقینی کی ایک مستقل کیفیت نے اس دور کے تخلیقی ادب کو بالعموم ایک گہرے ملال، اضطراب اور محرومی کا ترجمان بنا دیا ہے۔ کچھ دنوں تک تو ایک ذہنی تعطل کی فضا قائم رہی۔ ہجرت، فسادات اور بے بسی کا سیلاب تھمنے کے بعد اپنے نظریاتی اور قومی تشخص کا سوال سامنے آیا۔ اس سوال پر ٹھنڈے دل سے غور وفکر کی روایت تقسیم کے سانحے کے پانچ چھے برس بعد شروع ہوئی۔ غلام ربانی تاباں کی مرتب کردہ کتاب ''غم دوراں'' میں تقسیم اور اس کے سایے میں رونما ہونے والے فسادات اور فرقہ وارانہ جنون کے موضوع پر اردو میں جو نظمیں کہی گئیں، ان میں خیال کی یکسانیت اتنی تھکا دینے والی اور بیان کی بے حجابی اس درجہ بیزار کرنے والی ہے کہ ان سے بالعموم کسی خاص ہنرمندی اور بصیرت کا اظہار نہیں ہوتا اور انھیں دل جمعی کے ساتھ پڑھنا آسان نہیں ہے۔ جوش نے یہ کہتے ہوئے ان نظموں کا مذاق اڑایا تھا کہ:

آفریں بر غلام ربانی
کیا نکالا ہے مینڈکوں کا جلوس

لیکن خود جوش صاحب نے فسادات کے پس منظر میں جو نظم کہی اس سے نہ تو کسی بڑے خیال کی تشکیل ہوتی ہے نہ کسی بڑی شعریات کی۔ اس نظم پر اعصابی تشنج اور جذبے کے اشتعال کا رنگ حاوی ہے۔ اس نظم سے کسی ایسے تجربے کا اظہار نہیں ہوتا جس کے لیے شعر کی ہیئت ناگزیر کہی جاسکے۔ پوری نظم کا اسلوب اور آہنگ ڈانٹ ڈپٹ کا ہے۔ جوش صاحب کی اس نظم کے علاوہ اسی موضوع پر اور اسی دور میں کہی جانے والی کچھ نظموں کے اقتباسات حسب ذیل ہیں۔

اے ناقدِ تباہی و نباضِ روزگار
ہاں اس طرف بھی ایک نظر بہرکردگار
ہم ظلم کے ہیں شاہ شقاوت کے تاجدار
انسان ہے تو ڈال ہمارے گلوں میں ہار

ابلیسیت کا مرد ہے تو احترام کر
ہم ہیں امیرِ نادر و نیرو سلام کر

کس کس مزے سے ہم نے اچھالی ہیں عورتیں
سانچے میں بے حیائی کے ڈھالی ہیں عورتیں
شہوت کی بھٹیوں میں اُبالی ہیں عورتیں
گھر سے برہنہ کرکے نکالی ہیں عورتیں
یہ لطف بھی کیے ہیں ہوس پروری کے بعد
پھاڑا ہے شرم گاہوں کو عصمت دری کے بعد

بوجہل کی شراب سے چھلکا کے جام کو
بٹا لگا دیا ہے محمدؐ کے نام کو
زندہ کیا ہے راون دوزخ مقام کو
ہاں ہم نے روسیاہ بنایا ہے رام کو
قرآں کو ہم پہ فخر ہے ویدوں کو ناز ہے
سچ ہے حرام زادے کی رسی دراز ہے

جب تک کہ دم ہے ہندو و مسلم کے درمیاں
ہاں ہاں چھڑی رہے گی یونہی جنگ بے اماں
ابھی رہیں گی شام و سحر زیر آسماں
یہ چوٹیاں سروں کی یہ چہروں کی داڑھیاں
ہاں ہوش میں قتال کا بھنگی نہ آئے گا
جس وقت تک پلٹ کے فرنگی نہ آئے گا

یہ ایک شاعر کا یا تخلیقی آدمی کا کرب اور برہمی نہیں، ایک عام آدمی کا اشتعال اور غم و غصہ ہے جو نہ تو اپنے جذبات کی تہذیب پر قادر ہے، نہ اپنے اظہار کی بے لگامی پر۔ بیشک واردات بہت بڑی تھی اور بہت برانگیختہ کرنے والی، لیکن ہر فن کی طرح شاعری کے اپنے حدود ہوتے ہیں اور اپنی شرطیں۔ جوش نے ان اشعار میں جس شدید ردعمل کا اظہار کیا ہے اس سے ان کے انسانی سروکار، ان کی دردمندی اور ان کے تجربے کی سچائی کو

سمجھا جا سکتا ہے۔ لیکن ظاہر ہے کہ شاعری صرف احساسات کو گرفت میں لینے والی، دماغ کو پراگندہ کرنے والی اور سینے میں حشر بپا کرنے والی کیفیتوں کے بے کم و کاست بیان کا نام نہیں ہے۔ انھیں ایک تخلیقی تجربے میں منتقل کرنے، انھیں ایک نئی زبان دینے کا نام ہے۔ واردات چاہے جتنی ہولناک اور اعصاب شکن ہو، شاعری یا ادب یا فن کی کوئی بھی شکل، محض اس کی رپورٹنگ تو نہیں ہوتی۔ جوش کی قدرت کلام اور ان کے بیان کی گھن گرج کے باوجود اس طرح کی شاعری کسی موثر اور پایدار تخلیقی تجربے، کسی رمز آمیز شعری قدر کی تشکیل سے قاصر رہ جاتی ہے۔ مجموعی طور پر اس طرح کی شاعری کے پس پردہ جس شعریات کا تانا بانا تیار ہوتا ہے، وہ اپنی خارجی سطح سے آگے کسی اور باریک اور بلیغ سطح تک ہمیں نہیں لے جاتی۔ غلام ربانی تاباں کی مرتبہ انتھولوجی میں فساد کے تجربے کا احاطہ کرنے والی جو نظمیں شامل ہیں ان میں سب سے بہتر نظمیں سردار جعفری اور ساحر لدھیانوی کی ہیں۔ ہر چند کہ اپنے زخموں کی نمائش اور اپنی نیک اندیشی کے برملا اظہار کا جذبہ یہاں بھی بہت نمایاں ہے۔ مثال کے طور پہ یہ اقتباس دیکھیے:

شریف بہنو
غیور ماؤ

یہ کس سے فریاد کر رہی ہو
تم اپنے زخموں کی راکھیاں لے کے کس کی محفل میں جا رہی ہو
تمھارے یہ راہبر نہیں ہیں
تمھارے یہ دادگر نہیں ہیں
یہ کاٹھ کی پتلیاں ہیں جن کو
سیاسی پردوں کے پیچھے بیٹھے ہوئے مداری
سفید ریشم کی ڈوریوں پر نچا رہے ہیں
یہ سامراجی بساط شطرنج کے پیادے ہیں جن کو شاطر
ہزار چالوں سے شاہ و فرزیں بنا بنا کر چلا رہے ہیں
یہی تو ہیں وہ جنھوں نے قانون کے دہکتے ہوئے قلم سے
وطن کے سینے پہ خون ناحق کی ایک گہری لکیر کھینچی
انھوں نے محفل کے ساز بدلے

انھوں نے سازوں کے راگ بدلے
یہی تو ہیں جو تمھارے اشکوں سے اپنے موتی بنا رہے ہیں
تمھاری عصمت، تمھاری عزت، تمھاری غیرت چرا رہے ہیں

——— سردار جعفری: آنسوؤں کے چراغ

(ہندستان کے شرنارتھیوں اور پاکستان کے مہاجرین کے نام)

اس نظم سے شاعر کی سماجی حسیت اور اس کے انسانی سروکار کا ایک خاکہ مرتب ہوا ہے۔ جعفری نے استعاراتی طرز اظہار کو برتنے کی جستجو بھی کی ہے لیکن خطیبانہ لے اور لہجے کی بلند آہنگی نے نظم کے محرک تجربے کی عکاسی کے لیے، ایک معروضی تلازمے کی تلاش کے عمل کو محدود کر دیا ہے۔ اسی طرح ساحر لدھیانوی کی نظم ''آج'' میں ایک طرح کی رومانی افسردگی اور خود رحمی کے جذبے کی ترجمانی، ان کے غم آلود تجربے کو کسی پر پیچ فکری جہت سے ہم کنار کرنے میں ناکام نظر آتی ہے۔

میں تمھارا مغنّی ہوں، نغمہ نہیں ہوں
اور نغمے کی تخلیق کا ساز و ساماں
آج تم نے جلا کر بھسم کر دیا ہے
اور میں اپنا ٹوٹا ہوا ساز تھامے
سرد لاشوں کے انبار کو تک رہا ہوں
میرے چاروں طرف موت کی وحشتیں ناچتی ہیں
اور انساں کی حیوانیت جاگ اٹھی ہے
بربریت کے خوں خوار عفریت
اپنے ناپاک جبڑوں کو کھولے
خون پی پی کے غرّا رہے ہیں
بچے ماؤں کی گودوں میں سہمے ہوئے ہیں
بہنیں بے حرمتی کے تصور سے لرزاں ہیں، افسردہ ہیں، بھائی مجبور ہیں
ہر طرف شورِ آہ و بکا ہے
اور میں اس تباہی کے طوفان میں
آگ اور خوں کے ہیجان میں

سرنگوں اور شکستہ مکانوں کے ملبے سے پُر راستوں میں
اپنے نغموں کی جھولی پسارے
دربدر پھر رہا ہوں
مجھ کو امن اور تہذیب کی بھیک دو!
میرے گیتوں کی لے، میرے سُر، میری نے
میرے مجروح ہونٹوں کو پھر سونپ دو

نالہ وفریاد کا یہ رقت آمیز انداز اجتماعی آشوب پر مبنی واردات کے بیان سے کتنا ہم آہنگ ہے اور سماجی سروکار کے اظہار سے کتنی مطابقت رکھتا ہے، یہاں اس بحث میں جائے بغیر بھی شاید اتنا تو کہا ہی جا سکتا ہے کہ عالمی ادبیات سے قطع نظر، خود اُردو میں تاریخ اور گردوپیش کی عام صورت حال کے سیاق میں شعر کہنے کی روایت، اس سے زیادہ کی طلب گار تھی۔ حالی، اکبر، اقبال، حتیٰ کہ جوش اور ان کے جونیئر معاصرین تک کے یہاں، (جن میں فیض، مخدوم، جعفری، وامق، ساحر، کیفی، نیاز حیدر، سب شامل ہیں) موضوعاتی شاعری کے وقیع نمونے مل جاتے ہیں۔ اقبال نے اپنے پُر جلال فلسفیانہ آہنگ اور اپنے خلاقانہ وفور کی مدد سے سامنے کے موضوعات پر مبنی شاعری کو جس درجۂ کمال تک پہنچا دیا تھا اُس کے پیش نظر جوش، سردار جعفری اور ساحر کی نظموں سے نقل کی جانے والی یہ چند مثالیں بہت معمولی بلکہ عامیانہ دکھائی دیتی ہیں۔ کیسی اندوہ پرور اور دہشت ناک واردات، یہاں خالی خولی لفاظی اور ایک طرح کے سطحی Versification کی نذر ہو گئی، اس کا اندازہ آسانی سے لگایا جا سکتا ہے۔ اس دور کے دوسرے شعرا کی نظمیں، ان سے بھی زیادہ بے اثر اور بے کیف ہیں۔ شاعرانہ بیان Poetic statement پر قدرت کے بغیر، بیان کی شاعری (Poetry of statement) کسی گہری بامعنی ہیئت کی دریافت میں بہت مشکل سے کامیاب ہو سکتی ہے۔ پابلو نرودا، لورکا، ناظم حکمت، مایاکافسکی کے یہاں روزمرہ زندگی سے ماخوذ موضوعات یا تاریخی واقعات اور واردات کے شاعرانہ محاکے کی جو حیران کن مثالیں موجود ہیں، ان کے ہوتے ہوئے ۱۹۴۷ء کی تقسیم، اور برصغیر ہندو پاک کے مختلف علاقوں میں پھوٹ پڑنے والے فسادات، انسانی وحشت اور بربریت کے واقعات کا احاطہ کرنے والی شاعری کا ایسا کال ناقابل فہم ہے۔ اور اس واقعے سے یہی گمان گزرتا ہے کہ ہر انسانی صورت حال اپنے اظہار و بیان کے لیے شعریات کی ایک خاص سطح اور مزاج کا مطالبہ کرتی ہے۔ ۱۹۴۷ء کے آس پاس رونما ہونے والے شعرا اپنے گردوپیش کی زندگی کے تقاضوں سے بالعموم عہدہ برآنہ ہو سکے۔ آزادی کے بعد اس موضوع پر جو

نظمیں کہی گئیں، ان میں فیض کی نظم " صبح آزادی" اور مخدوم کی نظم " چاند تاروں کا بن" اپنی الگ پہچان رکھتی ہیں اور اپنے معاصرین کی عام روش سے مختلف ہیں۔ یہی حال اس عہد کے عام فکشن کا ہے۔ تقسیم اور اس سے ملحق تجربوں پر مبنی جو بھی اچھا فکشن لکھا گیا، اس کا بیشتر حصہ اس واقعے کے برسوں بعد سامنے آیا۔ ایسا لگتا ہے کہ ہولناک تجربوں کے ایک پورے سلسلے نے لکھنے والوں سے ان کی تخلیقی بصیرت چھین لی تھی اور وہ کسی فنکارانہ سطح پر سوچنے اور اپنا اظہار کرنے سے قاصر تھے۔

زیادہ تر لکھنے والے ایک سکہ بند فارمولے کے مطابق لکھتے رہے۔ اس مسئلے پر تفصیلی گفتگو تو بعد میں ہوگی۔ یہاں میں وزیر آغا کے ایک مضمون " اردو نظم، تقسیم کے بعد" (اشاعت، سوغات شمارہ ۵) سے یہ اقتباس نقل کرنا چاہتا ہوں کہ

——— ادب کی تاریخ میں کوئی واقعہ یا حادثہ اُس وقت ایک مرکزی حیثیت کا حامل قرار پاتا ہے جب ایک طویل زمانی بُعد کے بعد اس کے بالواسطہ یا بلاواسطہ اثرات ایک بالکل واضح صورت میں دکھائی دینے لگتے ہیں۔ خود ادب کی پرکھ بھی زمانی بُعد کی تابع ہوتی ہے کیونکہ بالعموم ادیب اور اس کے زمانے سے قربت کے باعث، ایک نامعلوم سی پاسداری یا تعصب جنم لیتا ہے اور استخراج، نتیجہ کے عمل کو ملوث کر دیتا ہے۔ لیکن بعض واقعات اس قدر اہم ہوتے ہیں اور ان کا دامن اس قدر پھیلا ہوا ہوتا ہے کہ ان کے بارے میں قیاس آرائی کا عمل کچھ زیادہ ناقابل قبول نہیں ہوتا۔ تقسیم ہند کا واقعہ بھی اسی نوعیت کا ہے اور اگرچہ اس کے دور رس نتائج کے سلسلے میں تو ابھی وثوق کے ساتھ کچھ کہنا ممکن نہیں، تاہم اس کے باعث اردو ادب کے مزاج میں جو تبدیلیاں نمودار ہوئی ہیں ان کی اہمیت سے انکار کرنا حقائق سے آنکھیں چرانے کے مترادف ہے۔

یہ حقائق کیا ہیں اور تقسیم کے بعد کی نثر و نظم میں کس قسم کی تبدیلیاں نمودار ہوئیں، ان کا نقشہ مرتب کرنا اب مشکل نہیں رہ گیا ہے۔ اس کا سبب یہ ہے کہ ایک تو تقسیم کے واقعے پر اب تقریباً ساٹھ برس گزر چکے ہیں۔ مشترکہ تہذیبی وراثت اور مشترکہ اسالیب زندگی کے بالمقابل پاکستانی دانشوروں کے ایک حلقے میں اپنی انفرادی شناخت کی جستجو اور اس پر اصرار نے بھی اب ایک بھولی ہوئی روایت کی حیثیت حاصل کر لی ہے۔ پاکستانی ادب اور ثقافت کی انفرادیت کا مسئلہ اس وقت ہماری گفتگو کے دائرے سے باہر ہے، اس لیے فی الحال میں اس سوال سے اپنے آپ کو الگ کرتا ہوں اور اس سلسلے میں صرف یہ عرض کرنا چاہتا ہوں کہ سیاسی ماحول اور ہندستان و پاکستان کے تعلقات میں کشیدگی اور گرمی کے دوران تو بے شک اس سوال کی لے تیز ہو جاتی ہے، لیکن ادیبوں کی اکثریت نے یہ سوال اب سیاست دانوں اور سماجی علوم کے میدان میں کام کرنے والوں کے سپرد کر دیا ہے۔ اب ہندستان پاکستان کے تخلیقی ادب کی دنیا میں یہ شور تھم چکا ہے۔

تاہم اس حقیقت کی نشاندہی یہاں ضروری ہے کہ ہندستان اور پاکستان، دونوں ملکوں میں تقسیم کے ادب پر کچی پکی تاریخی اور صحافیانہ انداز کی کتابوں کا ایک سیلاب سا آیا ہوا ہے اور اس موضوع نے ادبی یا تخلیقی وجوہات سے زیادہ سیاسی اور سماجی اسباب کی بنا پر ایک انڈسٹری کی حیثیت اختیار کر لی ہے۔

تقسیم کے بعد کے ادب پر، جس میں تقسیم کے المیے اور اس سے وابستہ واقعات کی روشنی میں نثر و نظم کی مختلف صنفوں پر نظر ڈالی گئی تھی، پہلی معروف کتاب ڈاکٹر اعجاز حسین کی ''اردو ادب آزادی کے بعد'' ہے۔ لیکن تقسیم کے ادب یا پارٹیشن لٹریچر کی اصطلاح کا چلن اردو اور انگریزی میں پچھلے کچھ برسوں سے عام ہوا ہے۔ لیزلی فلیمنگ نے اپنی کتاب Another Lonely Voice (اشاعت ۱۹۷۹ء یونیورسٹی آف کیلی فورنیا بر کلے) میں منٹو کی کہانیوں کو اسی پس منظر میں سمجھنے کی کوشش کی ہے۔ انھوں نے (1) Political Stories, (2)Partition Stories,(3)Sympathetic Stories اور (4) Romantic Stories کے ذیلی عنوانات قائم کیے ہیں اور عنوانات کے تحت منٹو کی کچھ کہانیوں کی خانہ بندی کی ہے۔ قطع نظر اس بات کے کہ یہ تقسیم غیر منطقی بلکہ مہمل ہے اور ایک ہی کہانی بیک وقت ان تمام عنوانات کے تحت رکھی جا سکتی ہے، لیزلی فلیمنگ نے ''پارٹیشن اسٹوریز'' کے موضوعات اور مسئلوں کا احاطہ بہت محدود اور سطحی بنیادوں پر کیا ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ تقسیم کا ادب، سیاسی، معاشرتی، تاریخی، جذباتی، فکری اور سماجیاتی سطح پر بیک وقت متعدد جہتیں رکھتا ہے۔ یہ جہتیں تقسیم کے فوراً بعد لکھے جانے والے ادب سے زیادہ مستحکم اور مرموز طریقے سے اردو نظم و نثر میں ۱۹۶۰ء کے آس پاس یا اس کے بعد آئیں۔ مثال کے طور پر ۱۹۴۷ء کی تقسیم اور فسادات کو موضوع بنانے والے شاعروں میں جگر، جوش، فیض، جذبی، مخدوم، جاں نثار اختر، ساحر، کیفی، وامق، تاباں، مجاز، احمد ندیم قاسمی، فکر تونسوی، غرض کہ چھوٹے بڑے تقریباً تمام شاعروں کے نام شامل ہیں، لیکن تقسیم کی شاعری یا Partition Poetry کو اس کا بنیادی تشخص ناصر کاظمی کے واسطے سے ملا۔ ناصر نے اپنے پہلے مجموعے ''برگ نے'' کے تعارف میں لکھا تھا کہ ''نالہ محفلیں برہم نہیں کرتا۔ نالہ آفریں پر جو کچھ بھی گزری ہو اس کی فریاد فن کے سانچے میں ڈھل کر نغمہ نہیں بن سکتی تو محض چیخ پکار ہے۔'' ان کا یہ اندازِ نظر تقسیم کے فوراً بعد کی شاعری اور ناصر کاظمی کے ساتھ منظر عام پر آنے والی شاعری کے درمیان ایک خط امتیاز قائم کرتا ہے۔ ''برگ نے'' کی کچھ غزلوں میں جذباتی غلو، اعصابی تشنج اور ہسٹیریائی ردعمل کی ویسی ہی صورتیں دکھائی دیتی ہیں جو ان کے پیش روؤں کی شاعری کو شاعری کے بجائے سیدھی سادی نعرے بازی بنا دیتی ہیں لیکن رفتہ رفتہ ۱۹۴۷ء کی تقسیم، اس کے بعد رونما ہونے والے فسادات، فسادات کے نتیجے میں وقوع پذیر ہونے والے ہجرت

کے تجربے یا بے زمینی کے احساس اور انسانی رشتوں کی شکست و ریخت کے تصور نے ناصر کاظمی کی شاعری میں ایک نیا مفہوم پایا۔ بے زمینی، مسافرت، معاشرتی ابتری اور انسانی تعلقات کی بے توقیری نے ایک نئی تخلیقی واردات، ایک نئے تجربے کی شکل اختیار کر لی۔ ناصر کاظمی کے اس بیان سے ان کے تخلیقی موقف کو سمجھا جا سکتا ہے کہ ''نالہ آفرینی جبر و اختیار کا ایک انوکھا کرشمہ ہے۔ قاری کے دل میں جگہ پانا بھی محض اس کے بس کی بات نہیں، دیکھنا یہ ہے کہ ایک آواز ہزاروں کی آواز بن بھی سکتی ہے یا نہیں۔'' اس نکتے کی وضاحت کے لیے میں یہاں ناصر کاظمی کے کچھ شعر نقل کرنا چاہتا ہوں ——

رونقیں تھیں جہاں میں کیا کیا کچھ
لوگ تھے رفتگاں میں کیا کیا کچھ

اب کی فصل بہار سے پہلے
رنگ تھے گلستاں میں کیا کیا کچھ

کیا کہوں اب تمھیں خزاں والو!
جل گیا آشیاں میں کیا کیا کچھ

دل ترے بعد سو گیا ورنہ
شور تھا اس مکاں میں کیا کیا کچھ

(۱۹۴۷ء)

یہ شب یہ خیال و خواب تیرے
کیا پھول کھلے ہیں منہ اندھیرے

شعلے میں ہے ایک رنگ تیرا
باقی ہیں تمام رنگ میرے

آنکھوں میں چھپائے پھر رہا ہوں
یادوں کے بجھے ہوئے سویرے

دیتے ہیں سراغ فصلِ گل کا
شاخوں پہ جلے ہوئے بسیرے

منزل نہ ملی تو قافلوں نے
رستے میں جما لیے ہیں ڈیرے

جنگل میں ہوئی ہے شام ہم کو
بستی سے چلے تھے منہ اندھیرے

روداد سفر نہ چھیڑ ناصر
پھر اشک نہ تھم سکیں گے میرے

(۱۹۴۸ء)

گلی گلی آباد تھی جن سے کہاں گئے وہ لوگ
دلّی اب کے ایسی اجڑی گھر گھر پھیلا سوگ

سارا سارا دن گلیوں میں پھرتے ہیں بے کار
راتوں اٹھ اٹھ کر روتے ہیں اس نگری کے لوگ

سہمے سہمے سے بیٹھے ہیں راگی اور فنکار
بھور بھئے اب ان گلیوں میں کون سنائے جوگ

جب تک ہم مصروف رہے یہ دنیا تھی سنسان
دن ڈھلتے ہی دھیان میں آئے کیسے کیسے لوگ

ناصر ہم کو رات ملا تھا تنہا اور اداس
وہی پرانی باتیں اس کی وہی پرانا روگ (۱۹۴۹ء)

یہ مثالیں تقسیم کے تجربے سے گزرنے کے فوراً بعد کی ہیں اور ان میں صورت حال کا بیان بے ساختہ طور پر کیا گیا ہے۔ بتدریج اداسی اور دل گرفتگی کی ایک مستقل صورت ناصر کی شاعری کا شناس نامہ بنتی گئی۔ جیسے جیسے ان میں اور ان کے ماضی میں ایک فاصلہ پیدا ہوتا گیا، ان کے باطنی لینڈ اسکیپ کے رنگ پہلے سے زیادہ روشن ہوتے گئے۔ اس سلسلے میں ناصر کے دوسرے مجموعے "دیوان" (اشاعت ۱۹۷۳ء) کی ایک غزل جس کا مجموعی آہنگ ایک نوحے کا ہے اور ان کی نظموں کی کتاب "نشاط خواب" (اشاعت ۱۹۷۷ء) کی ایک نظم (عنوان: نشاط خواب) کی طرف دھیان جاتا ہے۔ یہ دونوں مثالیں تقسیم، ہجرت اور اجتماعی ماضی کی بازیافت یا تقسیم کے سیاق میں حافظے کے غم آمیز عمل کی نشاندہی کرتی ہیں۔ غزل کے اشعار جن کے اسلوب اور داخلی آہنگ سے ایک تھکے ہارے سفر کے ساتھ ساتھ ایک موہوم امید کی تصویر ابھرتی ہے، حسب ذیل ہیں:

رہ نوردِ بیابانِ غم، صبر کر صبر کر
کارواں پھر ملیں گے بہم صبر کر صبر کر

بے نشاں ہے سفر، رات ساری پڑی ہے مگر
آرہی ہے صدا دم بدم صبر کر صبر کر

تیری فریاد گونجے گی دھرتی سے آکاش تک
کوئی دن اور سہہ لے ستم صبر کر صبر کر

تیرے قدموں سے جاگیں گے اجڑے دلوں کے ختن
پا شکستہ غزال حرم صبر کر صبر کر

شہر اجڑے تو کیا ہے کشادہ زمین خدا
اک نیا گھر بنائیں گے ہم صبر کر صبر کر

پہلے کھل جائے دل کا کنول پھر لکھیں گے غزل
کوئی دم اے صریرِ قلم صبر کر صبر کر

درد کے تار ملنے تو دے ہونٹ ہلنے تو دے
ساری باتیں کریں گے رقم صبر کر صبر کر

دیکھ ناصر زمانے میں کوئی کسی کا نہیں
بھول جا اس کے قول و قسم صبر کر صبر کر

اور ناصر کی نظم ''نشاطِ خواب'' تو شاید آزادی اور تقسیم کے بعد لکھا جانے والا سب سے خوبصورت اور ایک نجی واردات کے بیان کے باوجود، عام اجتماعی خسارے کا احساس پیدا کرنے والا ''شہر آشوب'' ہے۔ اس طویل قصیدے کا اختتام مندرجہ ذیل شعروں پر ہوتا ہے۔

دل کھینچتی ہے منزلِ آبائے رفتنی
جو اس پہ مر مٹے وہی قسمت کے تھے دھنی
وہ شہر سو رہے ہیں جہاں کاظمین کے
ہیبت سے جن کی گرد ہوئے کوہِ آہنی

انبالہ ایک شہر تھا سنتے ہیں اب بھی ہے
میں ہوں اسی لٹے ہوئے قریے کی روشنی
اے ساکنانِ خطۂ لاہور! دیکھنا
لایا ہوں اُس خرابے سے میں لعلِ معدنی
جلتا ہوں داغ بے وطنی سے مگر کبھی
روشن کرے گی نام مرا سوختہ تنی
خوش رہنے کے ہزار بہانے ہیں دہر میں
میرے خمیر میں ہے مگر غم کی چاشنی
یارب زمانہ ممتحن اہل صبر ہے
دے اس دنی کو اور بھی توفیقِ دشمنی
ناصر یہ شعر کیوں نہ ہوں موتی سے آبدار
اس فن میں کی ہے میں نے بہت دیر جاں کنی
ہر لفظ ایک شخص ہے، ہر مصرع آدمی
دیکھو مری غزل میں مرے دل کی روشنی

تقسیم کے بعد پیش آنے والے واقعات، اس دور کی عام فضا اور ذہنی و جذباتی ماحول، اور ایک ملک کے دو ملکوں میں بانٹ دیے جانے کے مجموعی تجربے کی روشنی میں، دیکھا جائے تو ناصر کاظمی کی

شاعری ایک فرد کی آواز سے زیادہ ایک طرز احساس اور سوچنے کے ایک اسلوب کی ترجمان دکھائی دیتی ہے۔ یہ اسلوب فکر پاکستانی قوم اور سیاست دانوں کے سرکاری زاویۂ نظر یا official view کے بجائے ایک سیدھے سچے ذاتی رویے یا Personal view کی شہادت دیتا ہے۔ اسی حقیقت کا اطلاق ہماری اجتماعی تاریخ کے اس خاص موڑ پر حیران پریشان اور سراسیمہ دکھائی دینے والے زیادہ تر ادیبوں کی تخلیقات پر کیا جاسکتا ہے۔ ''آگ کا دریا'' (اشاعت ۱۹۵۹ء) جسے تقسیم کے بعد منظر عام پر آنے والے پہلے اہم ناول کی حیثیت حاصل ہے اور جسے ہم فریڈرک جیمسن کی وضع کردہ اصطلاح کے مطابق ایک قومی تمثیل یا national allegory سے تعبیر کر سکتے ہیں، اسے تقسیم کے ادب میں ایک نمائندہ ترین تخلیقی دستاویز قرار دیا جاسکتا ہے۔ اس زاویۂ نظر کی سچائی سے انکار کرنے والے، یہاں نسیم حجازی یا ایم اسلم کا نام لے سکتے ہیں جن کے ناول (بالترتیب خاک اور خون، رقص ابلیس) پاکستانی حکومت کے official view سے پوری طرح ہم آہنگ تھے اور دو قومی نظریے کی منطق کے مطابق لکھے گئے تھے۔ ایسے کچھ اور ناول بھی منظر عام پر آئے مثلاً راما نند ساگر کا ''اور انسان مر گیا''، رشید اختر ندوی کا ناول ''۱۵/اگست'' رئیس احمد جعفری کا ناول ''مجاہد'' اور قیسی رام پوری کے ناول ''خون''، ''بے آبرو'' اور ''فردوس'' لیکن ان میں سے بیشتر میں جذباتیت کا گراف بہت اونچا ہے اور انھیں سنجیدہ ادب کے دائرے میں نہیں رکھا جاسکتا۔ اجتماعی دیوانگی اور تشدد کی اس فضا میں جو فسادات، غارت گری، فرقہ پرستی کی بو سے بوجھل تھی اور ہمارے ماضی کی مشترکہ قدروں سے الگ ایک منصوبہ بند علاحدگی پسندی کی ترجمان تھی، اسے ایک محدود لیکن حقیقت پر مبنی متوازی میلان کے طور پر دیکھا جانا چاہیے۔ اس میلان کو ایک طرح کی عارضی قبولیت ان حلقوں میں بھی ملی جن کا خمیر تو ہند اسلامی تہذیبی روایت کا پروردہ تھا لیکن جن کے لیے اپنے گھر کے اجڑنے کا اپنے بے وطن ہونے اور بے زمینی کی اذیت سے دوچار ہونے کا غم اتنا شدید تھا کہ وہ اپنے نسلی حافظے کے دائرے کو توڑ تاڑ کر وقتی طور پر باہر نکل آئے تھے۔ حال کے دباؤ نے ان سے اجتماعی ماضی کا احساس چھین لیا تھا۔ ان کے پیچھے اب صرف معاشرتی زندگی کے انتشار اور دہشت کی کہانیاں تھیں اور سامنے ایک غیر یقینی موہوم مستقبل کی سیال تصویر۔ ایسا لگتا ہے کہ انھیں حالات کے اس اچانک موڑ پر، تاریخ کی اس غیر متوقع کروٹ پر کچھ سوچنے سمجھنے کا موقعہ ہی نہیں ملا۔ سامنے کی حقیقتوں نے جس طرف بہا دیا، بے مرضی اور بے ارادہ بس اسی طرف بہہ گئے۔ ہجرت کے تجربے سے گزرنے والے ادیبوں کی اکثریت کا، اس وقت یہی حال تھا۔ پاکستانی ادب کے علاحدہ تشخص اور اسلامی ادب کی تخلیق و تعمیر کے نعرے اسی ماحول میں بلند ہوئے۔ مگر ان کا انجام سب کو معلوم ہے! یہ گرد بالآخر چھٹ گئی اور یہ

اور یہ جوش کچھ ہی دنوں میں ٹھنڈا پڑ گیا۔ جس تحریک کو اچھے لکھنے والے نہ مل سکیں اس کا حشر یہی ہوتا تھا۔

اس پس منظر میں، ترقی پسندی شاعروں اور افسانہ نگاروں کی عام فکر، نیز تقسیم، فسادات اور ابتری کا شکار ہونے والی زندگی اور اس زندگی کی اخلاقی اساس کے بارے میں اُن کے عام انداز نظر کا جائزہ لیا جائے تو ایک حقیقت واضح طور پر سامنے آتی ہے۔ یہاں اختصار کے ساتھ اس کی نشاندہی ضروری ہے۔ ظاہر ہے کہ ۱۹۴۷ء کے زمانے کا طوفانی ماحول اور انتہا پسندیوں کا وہ دور عام انسانوں کے ساتھ ساتھ تخلیقی زندگی گزارنے کے لیے بھی ایک بہت بڑا چیلنج تھا۔ ان میں سے کچھ تو سلامتی کے ساتھ آگ اور خون کے اس دریا کے پار اتر گئے۔ کچھ اس ہولناک حقیقت کے پیچ میں الجھ کر رہ گئے۔ رامانند ساگر کا ناول ''اور انسان مرگیا'' خواجہ احمد عباس کی نیم صحافتی انداز کی کہانیاں جو فسادات کے موضوع پر لکھی گئیں، کرشن چندر کے متعدد افسانے، عصمت چغتائی کا ڈراما ''دھانی بانکیں'' خدیجہ مستور، ہاجرہ مسرور، اور شکیلہ اختر کی کئی تخلیقات، یہ سب کے سب ایک گہرے روحانی درد کی ترجمانی کرتے ہیں۔ لیکن کہانی صرف نیک اندیشیوں سے اور صحت مند جذبوں سے نہیں بنتی۔ آدرش واداور پروپیگنڈے کا عنصر ان میں بہت نمایاں ہے۔ ممتاز شیریں کا خیال ہے کہ:

> بہت سے ادیب خود اس طوفان کی زد میں آ گئے تھے اور کئی ایک کے ذہنوں کو اس ٹریجڈی کی ہولناکی نے ایسی کاری ضرب لگائی تھی کہ وہ کچھ لکھنا چاہتے تھے، ان کے پاس مواد بھی تھا لیکن سنبھل کر لکھ نہیں سکتے تھے۔ یہ ٹریجڈی اتنی بڑی ہی نہیں، اپنی نوعیت میں ایسی ہولناک تھی کہ کسی کو سوجھ نہیں رہا تھا کہ اسے کیسے پیش کریں ——— حد سے زیادہ احتیاط اور شعوری کوشش نے ان افسانوں کو بے روح اور بے اثر بنادیا۔

شاعری ہو یا فکشن نگاری، موضوعاتی حد بندیاں انھیں اکثر راس نہیں آتیں۔ پھر اسی کے ساتھ ساتھ اگر لکھنے والے کی فکر بھی منصوبہ بندی اور پہلے سے طے شدہ نتائج کے ساتھ اپنے اظہار پر مصر ہو، تو معاملہ مزید دشوار ہو جاتا ہے۔ پریم چند نے اپنے عہد کے نئے لکھنے والوں کو حسن کا معیار بدلنے کا مشورہ دیا تھا، حسن اور تناسب کے احساس سے غفلت اور بے نیازی کا نہیں۔ تقسیم اور فسادات کے خوں چکاں ماحول میں بہت سے لکھنے والے، ادب اور غیر ادب میں فرق کرنا بھول گئے تھے۔ انسانی قدروں کی پامالی اور ہر بڑے یقین اور اعتماد کی شکست کے اس دور میں سلیقے کے ساتھ لکھنے کے آداب سے قطع نظر گہرائی کے ساتھ سوچنے کے آداب کو برقرار رکھنا بھی مشکل ہو گیا۔ اس قسم کی نفسیاتی فضا میں اپنے آپ سے الجھتے رہنا یا اپنے آپ کو جذباتی انتہا پسندی کے راستے پر ڈال دینا، شاید زیادہ آسان تھا۔ شاید بڑی

حد تک فطری بھی تھا۔ بہت سے شاعر اور فکشن نگار تذبذب کے ایسے شکار ہوئے کہ سمتوں کا احساس کھو بیٹھے۔ اپنی ہی بات سے اچانک پلٹ جاتے تھے اور بعض اوقات اپنے عام موقف سے یکسر متضاد موقف اختیار کرنے لگتے تھے۔ غرض کہ عجیب طرح کی فکری افراتفری کا عالم تھا۔ نفسیاتی کشمکش اور گومگو کی جس کیفیت کی طرف پہلے اشارہ کیا جا چکا ہے، اس کیفیت سے ناصر کاظمی سمیت، ان کے کئی ممتاز ہم عصر لکھنے والے اپنے آپ کو یکسر بے تعلق نہیں رکھ سکے۔ ناصر کاظمی کے کلام سے ایسی مثالیں بھی ڈھونڈ نکالی جا سکتی ہیں جن سے تقسیم اور ہجرت کے تجربے کی طرف ان کے غالب رویئے کی تردید ہوتی ہے۔ فتح محمد ملک نے تو منٹو تک کے یہاں ایسے بیانات کا سراغ لگایا ہے جو دو قومی نظریے کی وکالت کرتے ہیں۔ قیام پاکستان کے بعد ایک طرف تو منٹو کے یہ الفاظ ہیں کہ

> سمجھ میں نہیں آتا کہ ہندوستان اپنا وطن ہے یا پاکستان، اور وہ لہو کس کا ہے جو ہر روز اتنی بے دردی سے بہایا جا رہا ہے، وہ ہڈیاں کہاں جلائی یا دفن کی جائیں گی جن پر سے مذہب کا گوشت پوست چیلیں اور گدھ نوچ نوچ کر کھا گئے تھے۔ ہندو اور مسلمان دھڑا دھڑ مر رہے تھے، کیسے مر رہے تھے، کیوں مر رہے تھے؟ ان سوالوں کے مختلف جواب تھے۔ بھارتی جواب، پاکستانی جواب، انگریزی جواب، ہر سوال کا جواب موجود تھا مگر اس جواب میں حقیقت تلاش کرنے کا سوال پیدا ہوتا تو اس کا کوئی جواب نہ ملتا۔ کوئی کہتا اسے غدر کے کھنڈرات میں تلاش کرو۔ کوئی کہتا یہ ایسٹ انڈیا کمپنی کی حکومت میں ملے گا۔ کوئی اور پیچھے ہٹ کر اسے مغلیہ خاندان کی تاریخ میں ٹٹولنے کے لیے کہتا۔ سب پیچھے ہی پیچھے ہٹتے جاتے تھے اور قاتل اور سفاک برابر آگے بڑھتے جا رہے تھے۔ (بہ حوالہ ڈاکٹر برج پریمی، منٹو کتھا، ص ۳۷)

دوسری طرف فتح محمد ملک کی کتاب ''سعادت حسن منٹو، ایک نئی تعبیر'' کے ایک مضمون ''منٹو کی پاکستانیت'' کا یہ اقتباس ہے کہ

> سعادت حسن منٹو نے خود کو اگست سن سینتالیس میں پہچانا۔ وہ ہمارے تخلیقی لکھنے والوں کی اس نسل کے ممتاز ترین فنکاروں میں سے ایک ہیں جو بیسویں صدی کی تیسری دہائی میں اردو ادب کے افق پر نمودار ہوئی تھی۔ یہ وہ لوگ ہیں جو مذہبی حد بندیوں سے ماورا اور قومی تقاضوں سے ناآشنا ہونے کو اپنے لیے باعث فخر گردانتے تھے اور یوں اپنی ہندو یا مسلمان شناخت کو مٹا کر انسانیت کے اونچے سنگھاسن پر براجمان ہو جانے کو ترقی پسندی یا جدیدیت کا لازمہ قرار دیتے تھے۔ ان کا ادبی مزاج مغربی اشتراکیت یا مغربی جدیدیت کے زیر اثر پختگی کو پہنچا تھا۔

اور یہ کہ ——

سعادت حسن منٹو بھی اپنے معاصرین کی طرح سیکولر انداز نظر کو وسیع النظری، انسان دوستی اور آفاقیت کی ماں تصور کرتے تھے۔ اس لیے مسلمان قوم کی اس تہذیبی سیاسی جدوجہد سے بھی وہ سراسر لاتعلق رہے جسے تحریک پاکستان کے نام سے موسوم کیا جاتا ہے۔ وہ بھی اپنے نظریہ اور عمل سے یہی ثابت کرنے میں کوشاں رہے کہ برصغیر میں جداگانہ مسلمان قومیت کی بنیاد پر ایک علیحدہ مسلمان مملکت کے قیام کا مطالبہ رجعت پسندانہ مطالبہ ہے۔ منٹو تحریک پاکستان سے اس حد تک لاتعلق تھے کہ جب پاکستان قائم ہوگیا، فرقہ وارانہ فسادات کی آگ بھڑک اٹھی اور منٹو کے ہندو دوستوں تک نے اس کی انسانی پہچان کو فراموش کر کے اس کی مسلمان شناخت پر اصرار کیا تب اس کی آنکھیں کھلیں اور اس نے اس حقیقت کو تسلیم کیا کہ وہ خود تو بے شک دین و ملت اور تہذیب و معاشرت کے چھوٹے بڑے اختلافات کو خاطر میں نہ لانے والا انسان ہوا کرے مگر بحران کی ہر گھڑی میں اس کا مقدر مسلمان قوم ہی سے وابستہ رہے گا۔ وہ اپنے اس مقدر سے نہ تو سیکولرزم کے نام پر نجات پا سکتا ہے اور نہ ہی اپنے آفاقی طرز فکر کی بنیاد پر۔ جہاں فسادات میں مسلمان قتل کیے جا رہے ہوں گے وہاں قاتل کا خنجر اسے بھی واجب القتل ٹھہرائے گا۔۔۔۔۔

۱۹۴۷ء کی تقسیم اور اس سے مربوط واقعات انسانی سطح پر ایک انتہائی مشکل اور پیچ در پیچ صورت حال کا پتہ دیتے ہیں۔ اس صورت حال میں بہتوں کے لیے اپنے ذہنی اور جذباتی توازن کو برقرار رکھنا مشکل ہوگیا تھا۔ فرقہ وارانہ جنون اور بہیمانہ تشدد کی اس فضا میں بہت سے اعتبار ٹوٹے اور کئی ایسے لکھنے والوں کا یقین بھی متزلزل ہوا جو ۱۹۴۷ء کے آسیب سے نکلنے کے بعد اب اس پوری واردات کو ایک الگ زاویے سے دیکھتے ہیں اور جو مشترکہ تہذیبی وراثت اور اقدار کا گہرا شعور رکھتے ہیں۔ مثال کے طور پر انتظار حسین جن کی پوری تخلیقی زندگی اپنا ایک خاص تشخص رکھتی ہے اور جس تشخص کی تعمیر روشن خیالی، رواداری اور انسان دوستی کے گہرے تصورات کی بنیاد پر ہوئی ہے، ۱۹۴۷ء کے فوراً بعد کے دور میں ایک الگ نہج پر سوچ رہے تھے۔ تقسیم کی واردات، ان کے لیے بھی جذباتی انتہا پسندی کا اور تہذیبی ہم آہنگی میں یقین کی شکست کا سندیسہ لے کر آئی، اس وقت ان کی سوچ ان کے موجودہ فکری میلانات اور تخلیقی موقف سے مسلسل برسرِ پیکار تھی۔ اب تو شاید انھیں خود اپنی کہی ہوئی باتوں پر یقین کرنے اور اپنے اُس وقت کے زاویہ نظر کو جو جذباتی ابال اور ایک اندوہناک اشتعال کے ماحول میں مرتب ہوا، قبول کرنے میں تامل ہوگا، لیکن ۱۹۴۷ء کے بعد انھوں نے بہت پُر جوش انداز میں یہ سب لکھا تھا کہ

۔۔۔۔۔ فسادات کے افسانوں کے بارے۔ میں سب سے پہلا اور بنیادی سوال یہ ہے کہ وہ فسادات

کے افسانے ہیں یا نہیں ـــــــ آگ اور خون کا یہ ہنگامہ جو گرم ہوا تھا وہ خلا میں نہیں اُگا تھا۔ اس کا ایک آگا پیچھا تھا اور اس آگا پیچھا کے سلسلے میں صرف یہ کہہ کر پیچھا نہیں چھڑایا جا سکتا کہ یہ سب انگریزی سامراج کی کارستانی تھی ـــــــ تو یوں سمجھیے کہ جس چیز کو ہم فسادات کہتے ہیں، وہ ایک پیچیدہ قومی واقعہ ہے جس کے مختلف خارجی اور داخلی پہلو ہیں۔

ـــــــ ان افسانوں کا ایک پروپیگنڈائی پہلو بھی ہے جس کی بنا پر وہ سیاسی نقطۂ نظر سے بہت اہم ہو جاتے ہیں۔ پس اگر قومی نقطۂ نظر کے تحت میں ادبی لحاظ سے کم تر درجے کے افسانوں پر بھی سنجیدگی سے بحث کروں تو شاید قابلِ اعتراض بات نہ ہوگی۔

ـــــــ مسلمانوں کے ساتھ ایک بڑی ٹریجڈی یہ ہوئی ہے کہ ان کی سیاسی جدوجہد میں ان کے ادیب ان سے ٹوٹ گئے۔ ملت کی سیاسی جدوجہد سے وابستگی کی روایت اقبال پر ختم ہوگئی۔ اس کے بعد کانگریس کا پروپیگنڈہ یہ رنگ لایا کہ اس قسم کی وابستگی فرقہ پرستی شمار کی جانے لگی۔

ـــــــ اردو افسانے میں متحدہ قومیت کے نظریے کی موت پر آنسو بہائے گئے۔ برطانوی سامراج کو گالی کوسنے دیے گئے اور اس برعظیم کے پھر ایک ملک ہو جانے کے خواب دیکھے گئے۔ کرشن چندر نے افسانہ پڑھنے والوں اور افسانہ لکھنے والوں، دونوں کو گہرے طور پر متاثر کیا ہے اور کرشن چندر اس نظریے کا سب سے بڑا مبلغ ہے۔ بات سیدھی سادی تبلیغ پر ختم نہیں ہو جاتی بلکہ اس نے مسلمانوں کے خلاف نفرت پیدا کرنے کا بھی اہتمام کیا ہے۔ ''ہم وحشی ہیں'' کی اشاعت سے اردو ادب میں فرقہ پرستی کی باقاعدہ ابتدا ہوتی ہے۔

ـــــــ سانحہ دراصل یہ ہے کہ بعض بہت ہی سنجیدہ قسم کے افسانہ نگار اس غیر سنجیدہ روش کے شکار ہو گئے۔ مجھے سب سے زیادہ غم عصمت چغتائی کی موت کا ہے۔ جہاں تک ''دھانی بانکپن'' کا تعلق ہے تو میرے ذہن میں یہ سوال اب بھی جوں کا توں موجود ہے کہ آیا یہ ڈراما عصمت کا لکھا ہوا ہے یا نہیں۔

ـــــــ اگر قومی ضرورت یہ ہے کہ خندقیں کھودی جائیں تو ادیب کو یہ کام بھی کرنا ہوگا۔ پمفلٹ بازی واقعی بڑی مکروہ چیز ہے۔ عام حالات میں تو اس کے نام ہی سے ادیب کو ابکائی آ جانی چاہیے

لیکن دقت یہ ہے کہ آج کے ہمارے حالات، عام حالات نہیں ہیں۔ افراد کو ہی نہیں بلکہ قوموں کو زندہ رہنے کے لیے بہت سے اچھے برے کام کرنے پڑتے ہیں۔ یہ قوم زندہ رہنا چاہتی ہے اور اپنی گذشتہ ناکامیوں کے داغوں کو دھونا چاہتی ہے۔ اس وقت وہ پروپیگنڈائی ادب کی محتاج ہے اور پاکستانی ادیب اگر پاکستانی ہونے میں شرم محسوس نہیں کرتا تو اسے پمفلٹ بازی پر اترنا پڑے گا۔

(ساقی، کراچی، جون ۱۹۴۹ء، بحوالہ ظلمت نیم روز، مرتبہ ممتاز شیریں)

یہ ایک طرح کی عارضی بدحواسی اور تاریخ کے جبر کا نتیجہ ہے۔ نطشہ نے کہا تھا کہ تاریخ کبھی کبھی ہمارے راستے کا پتھر بھی بن جاتی ہے اور کوئی بڑا تخلیقی کارنامہ انجام دینے کے لیے بعض اوقات تاریخ کو بھولنا ضروری ہو جاتا ہے۔ تقسیم کے پس منظر کی بھی ایک اپنی تاریخ تھی، بہت الجھی ہوئی، جذبہ انگیز اور احساسات کو بوجھل کر دینے والی تاریخ۔ اس تاریخ کا سب سے المناک اور آزمائشی پہلو اسے عقبی پردہ مہیا کرنے والی فرقہ وارانہ سیاست تھی۔ اس میں الجھنے کا مطلب تھا اپنے شعور کو علاحدگی پسندی کی اس سیاست کے حوالے کر دینا۔ ظاہر ہے کہ اردو نظم و نثر کی روایت کا وہ حصہ جو ایک دوسرے سے برسرِ پیکار دو قوموں کے انفرادی تشخص پر اصرار کرتا ہے، علاحدگی پسندی کی اسی سیاست کا نمائندہ ہے۔ اس قسم کی تحریریں بالعموم لکھنے کی جلدی میں لکھی گئیں۔ اس لیے ان کا انداز تخلیقی سے زیادہ صحافیانہ ہے۔ ممتاز شیریں نے تقسیم، فسادات اور اردو افسانے کے باہمی رشتوں کا جائزہ لیتے ہوئے ایک معنی خیز بات یہ کہی تھی کہ ''فسادات اس وقت تک کسی پائیدار ذہنی تجربے کی حد میں داخل نہیں ہوئے تھے اور بعضے لکھنے والوں نے پہلے سے طے کر لیا تھا کہ اس فضا میں کس قسم کے افسانے لکھے جانے چاہئیں۔ گویا کہ انھوں نے اپنی اپنی حد مقرر کر لی تھی اور اپنی جذباتی مجبوریوں کے تحت خود کو اس تخلیقی آزادی سے اپنے آپ ہی محروم کر لیا تھا، جو کسی فن پارے کو نامعلوم نتائج تک پہنچانے میں معاون ہوتی ہے۔'' لہٰذا تقسیم اور فسادات کے زیرِ اثر جو منصوبہ بند فکشن وجود میں آیا اس کی شکل کچھ اس طرح کی تھی۔

۱۔ جہاں تک ممکن ہو افسانوں میں ہندوؤں، مسلمانوں اور سکھوں کو برابر کا قصوروار بتایا جائے۔

۲۔ غیر جانب داری کا تاثر برقرار رکھا جائے۔

۳۔ اختتام اس نکتے پر ہو کہ بالآخر اسی ابتری اور انتشار کی تہہ سے ایک نئے انسان کا ظہور ہوگا اور انسانیت کی بحالی ہوگی۔

برصغیر کا سماجی اور ذہنی لینڈ اسکیپ اُس وقت بڑی حد تک پہلی جنگ عظیم کے بعد کے یورپ

سے مماثل تھا جہاں کسی مرکز ِ اقتدار کی عدم موجودگی کے باعث اشیا اپنا توازن کھو چکی تھیں۔ ایک دوسرے سے ٹوٹ رہی تھیں اور بکھر رہی تھیں اور تشدد کے اس ماحول میں تخلیقی طرزِ احساس پر بھی ایک طرح کی دہشت خیزی کا سایہ گہرا ہوتا جارہا تھا۔ جیسا کہ اس گفتگو میں پہلے عرض کیا جاچکا ہے، یہ اضطراب آگیں اور سراسیمگی پیدا کرنے والی فضا کسی تخلیقی تجربے کی تشکیل کے لیے بہت سازگار نہیں تھی۔ اس فضا میں کسی بھی حساس روح کے لیے گرد وپیش کے واقعات اور اپنے فنکارانہ موقف کے مابین اس معروضی فاصلے کو قائم رکھنا آسان نہیں تھا جو اپنے جذبوں کی تنظیم اور ذہنی ردعمل کے تناسب کے لیے ضروری ہے۔ تقسیم کے تجربے پر مبنی تمام قابلِ ذکر ناول، آگ کا دریا (قرۃ العین حیدر) اداس نسلیں (عبداللہ حسین)، آنگن (خدیجہ مستور)، بستی (انتظار حسین)، تذکرہ (انتظار حسین)، اسی لیے تقسیم کے برسوں بعد لکھے گئے۔ ۱۹۴۷ء اور ۱۹۵۰ء کے درمیان شائع ہونے والے ناولوں میں قرۃ العین حیدر کا ''میرے بھی صنم خانے'' عزیز احمد کا ''ایسی بلندی ایسی پستی'' اور محمد احسن فاروقی کا ''شام اودھ'' ایک غیر منقسم معاشرے اور تہذیبی منظر نامے کو اپنا موضوع بناتے ہیں لیکن ان میں زیادہ زور مخلوط اسالیب زندگی اور قدروں پر ملتا ہے، فسادات پر نہیں۔

ڈاکٹر روزی سنگھ کی کتاب Rilke, Kafka, Manto: The Semiotics Of Love, Life and Death کے تعارف میں پروفیسر ہرجیت سنگھ گل (پروفیسر ایمریٹس جواہر لال نہرو یونیورسٹی) نے فسادات کے موضوع پر منٹو کی کہانیوں کا ذکر کرتے ہوئے لکھا ہے کہ ''منٹو کے لیے مذہبی اور سماجی ثقافتی ماحول کا حوالہ بے معنی ہے۔ وہ حساسیت اور انسانی وقار کے نشان، معاشرے کے سب سے حقیر کرداروں کی ہستی میں بھی ڈھونڈ نکالتا ہے۔ اور گرچہ اس کے کرداروں کا ردعمل اور برتاؤ، ہمیں قدرے مبالغہ آمیز دکھائی دیتا ہے، اور ایک طرح کی ماورائے حقیقت سطح تک جا پہنچتا ہے، لیکن منٹو کے تخلیقی متون ہمیشہ غیر معمولی اور بے مثال انسانی ڈسکورس بنے رہتے ہیں۔'' افسوس کہ اردو میں تقسیم کے ادب کا بہت کم حصہ اس زمرے میں رکھا جاسکتا ہے۔ ۱۹۴۷ء کی واردات بہت بڑی تھی۔ اسے اپنی تخلیقی جستجو اور سرگرمی کے طور پر برتنے والے اتنے بڑے نہیں تھے۔ یا یوں کہا جائے کہ اس واردات کے تقاضے، لکھنے والوں سے بہت سخت تھے۔ چنانچہ گنتی کے چند افسانے، نظمیں، غزلیں اور ناول اس عظیم الشان موضوع کے مطالبات ادا کرسکتے ہیں۔ نظم اور نثر میں کسی بھی بیانیے کی تعمیر کرنے والا اپنی تحریر کے اندر بھی ہوتا ہے اور اس کے باہر بھی۔ وہ اپنے بہت سے شخصی، معاشرتی اور تہذیبی مرحلوں کو عبور کرنے کے بعد اپنے تخلیقی منطقے تک پہنچتا ہے۔ اسی لیے کسی خاص صورت حال کے تئیں ہر بڑے لکھنے والے کا رویہ اور جوابی ردعمل

اس کی نجی ملکیت ہوتا ہے۔ تقسیم کے ادب کے سیاق میں بیدی، منٹو، قرۃ العین حیدر، عبداللہ حسین، انتظار حسین اور ناصر کاظمی نے جو مستقل حوالوں کی حیثیت اختیار کی تو اسی لیے کہ ان کی نگارشات اپنے دور کی عامیانہ فکر اور طرز احساس سے الگ ایک شخصی اور وجودی سطح پر اپنے موضوع سے رشتہ قائم کرتی ہیں۔

ممتاز شیریں نے تقسیم کے ادب پر اپنی اینتھولوجی میں کل سترہ کہانیاں شامل کی ہیں۔ قرۃ العین حیدر (لیکن آشیانہ جل گیا)، عزیز احمد (کالی رات)، کرشن چندر (پشاور ایکسپریس)، حیات اللہ انصاری (شکر گزار آنکھیں)، منٹو (ٹھنڈا گوشت اور کھول دو)، رامانند ساگر (بھاگ ان بردہ فروشوں سے)، پریم ناتھ در (آخ تھو)، سہیل عظیم آبادی (اندھیارے میں ایک کرن)، اوپندر ناتھ اشک (ٹیبل لینڈ)، قدرت اللہ شہاب (یا خدا)، احمد ندیم قاسمی (پرمیشر سنگھ)، اشفاق احمد (گڈریا)، جمیلہ ہاشمی (بن باس)، راجندر سنگھ بیدی (لاجونتی)، عصمت چغتائی (جڑیں)، اور انتظار حسین (بن لکھی رزمیہ)۔ ان میں منٹو کی دونوں کہانیوں کو عالم گیر شہرت ملی۔ حیرانی کی بات یہ ہے کہ یہ دونوں کہانیاں تقسیم کے فوراً بعد ملک کے جذباتی ماحول میں لکھی گئیں اور منٹو کے ترک وطن یعنی بمبئی سے لاہور جا بسنے کے فوراً بعد لکھی گئیں۔ دونوں کہانیوں پر مقدمے چلے اور ان کے حوالے سے تقسیم کے ادب پر بحثوں کے کئی دروازے کھلے۔ یہ کہانیاں بنیادی طور پر اس حقیقت سے پردہ اٹھاتی ہیں کہ تقسیم کے واقعے نے انسان کی جذباتی اور تہذیبی زندگی میں کیسی ہولناک اتھل پتھل پیدا کر دی تھی اور انسانی فطرت کے کیسے کیسے سنگین مظاہر، وجودی شخصیت کے کیسے کیسے مخفی گوشے اس تاریخی واردات کے واسطے سے سامنے آئے تھے۔ اسی طرح منٹو کے 'سیاہ حاشیے' بہ ظاہر عام زندگی سے اپنا مواد اخذ کرتے ہیں لیکن منٹو انھیں اس طرح سامنے لاتا ہے کہ سوئی ہوئی حیرتیں جاگ اٹھتی ہیں۔ منٹو کا زہر خند ہمیں سوچنے پر مجبور کر دیتا ہے اور اس کا قہقہہ سن کر ہم کانپ اٹھتے ہیں۔ بہ قول عصمت چغتائی ''ان لطیفوں کو پڑھ کر رونا آجاتا ہے۔'' دہشت اور بدہیئتی کی فضا میں، یہ ہماری جذباتی تنظیم اور تخلیقی اظہار کے ایک نئے اسلوب کی دریافت تھی۔ سیاہ حاشیے نے مزاح اور سنجیدگی کے فرق کو مٹا دیا اور یہ اردو فکشن کی روایت میں ایک نئی شعریات کی تشکیل کا تجربہ تھا۔ عام انسانوں کے لیے یہ اجتماعی دہشت اور برہمی کا دور تھا، سیاست دانوں کے لیے اپنی اپنی مجروح انا کی کشمکش کا۔ ایسا لگتا ہے کہ اس وقت ہماری اجتماعی زندگی سرے سے بے سُری ہو گئی تھی اور جذباتی اشتعال کے پُر شور ماحول میں زندگی فطرت کے کسی اصول، کسی قدر، کسی روایت، کسی ضابطے اور قانون کو تسلیم کرنے کے لیے تیار نہیں تھی۔ مشترکہ وراثت، انسانی رشتوں کا نظام، قومی آزادی کی حصولیابی کے ساتھ رونما ہونے والی روشنی کی کرن، ان میں سے کسی کا احساس باقی نہیں رہا تھا۔ اس وقت صبح آزادی

کے ساتھ پھیلنے والا اجالا، داغدار تھا اور دونوں ملکوں کے لیے آزادی ایک بُری خبر۔ ہم سب آپ اپنے لیے اجنبی بن گئے تھے۔ شاہد احمد دہلوی کا رپورتاژ ''دلّی کی بپتا'' صرف ایک شہر کی بربادی کا بیان نہیں ہے، ہمارے پورے اجتماعی ماضی کی بربادی کا بیان ہے۔ ایسی صورت میں واقعات اور حقیقی صورت حال کے دائرے سے خود کو باہر نکال کر اس سب پر نظر ڈالنا تقریباً ناممکن تھا۔ ساری واردات ایک خاص زمان و مکاں میں الجھی ہوئی تھی اور اس کی سطح سے اوپر اٹھ کر خود کو یا دوسرے انسانوں کو ایک تخلیقی تجربے کے طور دیکھنا ایک بہت بڑی ذہنی اور فنکارانہ تلاش کی ذمے داری کو نبھانا تھا۔ فوکویاما کا تاریخ کے خاتمے (End of History) کا اعلان تو اس واقعے کے تقریباً پچاس سال بعد (۱۹۹۵ء میں) سامنے آیا لیکن ہندستان اور پاکستان کے لیے ۱۹۴۷ء بربریت کے ایک نئے دور کے آغاز اور اجتماعی تاریخ کے ایک طویل دور کے خاتمے کا اعلان تھا۔ لیکن ادب کی تخلیق کا مقصد، بہرحال سخت ترین آزمائشوں کی فضا میں بھی آفاقی انسانی صداقتوں تک پہنچنا ہوتا ہے۔ حالات چاہے جتنے خراب ہوں، ایک ادبی ڈسکورس بہرحال، سماجیاتی، تاریخی، اقتصادی، مذہبی ڈسکورس سے الگ اپنی ایک خاص پہچان رکھتا ہے۔ تخلیقی اور ادبی اظہار اور اسلوب کی گرفت میں آنے کے بعد افراد کسی طبقے یا گروہ میں گم نہیں ہو جاتے۔ ہم اس طرح کی تخلیقات کا مطالعہ تاریخی مواد کے طور پر یا سیاسی اور سماجی دستاویز کے طور پر نہیں کرتے۔ بیدی کی ''لاجونتی'' یا منٹو کے ٹھنڈا گوشت، کھول دو، گورمکھ سنگھ کی وصیت، یزید، ٹوبہ ٹیک سنگھ جیسی کہانیوں کا مطالعہ ہمارے اجتماعی ماضی یا تاریخ کا مطالعہ نہیں ہے۔ ہولناک تشدد اور دہشت کی تہہ سے نمودار ہونے کے باوجود یہ کہانیاں انسانی تقدیر اور تجربے کی تخلیقی دستاویز کے طور پر سامنے آتی ہیں اور کسی طرح کے سیاسی موقف کی ترجمان نہیں بنتیں۔ یہ انسان، تقسیم اور فسادات کو موضوع تو بناتے ہیں لیکن صرف تقسیم اور فسادات کے ادب کا حصہ نہیں ہیں۔ ان میں کسی طرح کی جذباتیت کا، خود رحمی کا انفعالیت کا، رقت خیزی کا گزر نہیں۔ شدید ترین جذباتی لمحوں میں بھی فکری ذمے داری کا احساس قائم رہتا ہے۔ یہی بات انتظار حسین کی معروف کہانی ''بن لکھی رزمیہ'' پر بھی صادق آتی ہے جسے جدید ہندستان کے بعض مورخوں (مثلاً سدھیر چندر) نے ایک آتش فشاں دور کے تخلیقی ماخذ کے طور پر استعمال کیا ہے اور اس میں معنی کی کئی جہتیں دریافت کی ہیں۔ اصل میں تشدد، دہشت، اجتماعی دیوانگی اور بہیمیت کے دور کی تخلیقی اور فنکارانہ تعبیر، یا ذہنی انتشار کی فضا میں کسی منظم تخلیقی اسلوب کی تعمیر، یا اظہار کو کسی پائیدار جمالیاتی ذائقے سے ہمکنار کرنے کا عمل، یا ایک دیرپا تاثر قائم کرنے والی شعریات وضع کرنے کی کوشش کے مطالبات سے عہدہ برآ ہونا، غیر معمولی تخلیقی ضبط اور فنی رکھ رکھاؤ کے بغیر ممکن نہیں۔ آرول نے کہا تھا کہ جنگ کے

دور کا ادب، صحافت ہے، یعنی یہ تہ شعور کی اوپری سطحوں تک محدود اور عجلت پسندی کے ساتھ پیش کیا جانے والا، بڑی حد تک عامیانہ اور بے پیچ یا اسرار کے عنصر سے تہی ردعمل۔ پہلی جنگ عظیم کے بعد کا زمانہ، جس میں جیمس جوائس کی یولیسس اور ایلیٹ کی ویسٹ لینڈ لکھی گئیں، اس دور کی ویرانی، ابتری، اور اندوہ کا بوجھ اٹھانا ہر کس و ناکس کے بس کی بات نہ تھی۔ اسپین کی خانہ جنگی کے دور کی عکاسی، جو انسان کی بیچارگی اور بہیمیت کے غرور کی ترجمان کہی جاسکے، اس کے لیے پکاسو کی گوئرنکا کا تخلیقی محاورہ درکار تھا، ایک طرح کا دہشت خیز حسن (Terrible beauty) جو روایتی ذوق جمال اور شعریات سے آگے، اظہار کا ایک ایسا اسلوب وضع کرسکے جس میں درشتگی اور جذبے کی سنگینی کا حسن ہو۔ جس میں کھردراپن ہو، جنگیں صرف سپاہی نہیں لڑتے۔ تخلیقی اظہار کا شغل اختیار کرنے والے بھی ان تجربوں کا بوجھ اٹھاتے ہیں اور اپنی حسیت کے درد رسیدہ علاقوں سے اپنی توانائی اخذ کرتے ہیں۔ بیدی کی لاجونتی، منٹو کی ٹھنڈا گوشت اور کھول دو جیسی کہانیاں رومانی درد کے احساس سے یکسر خالی ہیں۔ لیکن انھیں پڑھنے والا ایک پل کے لیے بھی چین سے نہیں بیٹھ سکتا۔ یہ کوشش فیض کی زبان میں ایک کڑے درد کو گیت میں ڈھالنے کی ہے۔ ممتاز شیریں نے اپنے یادگار مضمون ''فسادات اور ہمارے افسانے'' میں ۱۹۴۷ء سے وابستہ عہد کی صورت حال کا تجزیہ کرتے ہوئے لکھا تھا:

> —— فسادات ہمارے لیے بالکل قریبی حقیقت ہیں۔ ہولناک، انتہائی بھیانک، ہمارے چاروں طرف پھیلی ہوئی، آنکھوں کے سامنے کی حقیقت، یہی وجہ ہے کہ بنے گھڑے پلاٹ اور خالی رقت آفرینی، عبارت آرائی، لفاظی اور طنز کوئی اثر پیدا نہیں کرتے، کیونکہ جن تجربات سے گزرنا پڑا ہے، وہ عام ہوچکے ہیں۔ ہمیں اپنے گرد و پیش کی زندگی میں ہر طرف فسادات کے بھیانک اثرات نظر آتے ہیں۔ فسادات نے زندگی کو تہہ و بالا کر دیا تھا——
>
> فسادات کے پیچھے تو اتنا وسیع سیاسی، تاریخی معاشرتی پس منظر ہے کہ اس پر ٹالسٹائی کے جنگ اور امن کی سی چیز لکھی جاسکتی ہے۔ یہ الگ بات ہے کہ ہم میں کوئی ایسا ادیب نہ ہو جو ایسی چیز لکھے یا لکھ سکے۔

اس موضوع پر قابل ذکر ناول جو بھی اردو میں لکھے گئے، جیسا کہ اس گفتگو میں پہلے عرض کیا جاچکا ہے، فسادات اور بہیمیت کا سیلاب تھمنے کے بعد لکھے گئے۔ گنتی کی کچھ اچھی کہانیاں سامنے آئیں جن میں یہاں وہاں کچھ واقعات اور سچوئیشنز (Situations) کا بیان غیر معمولی ہے اور Sublime کی حدوں کو چھو لیتا ہے۔ مثال کے طور پر منٹو کے افسانے ''کھول دو'' یا عزیز احمد کی ''کالی رات'' اور حیات اللہ انصاری کی ''شکر گزار آنکھیں'' کا اختتامیہ، یا پھر قرۃ العین حیدر، عبداللہ حسین، خدیجہ مستور اور انتظار

حسین کے ناولوں کے وہ حصے جو تقسیم کے تجربے اور لکھنے والوں کی اپنی حسیت کے درمیان ایک معروضی فاصلے کے ساتھ اس وقت لکھے گئے جب آگ اور خون کا تماشا ختم ہو چکا تھا اور دھوپ سمٹ چکی تھی۔ تشدد، دہشت اور درد کی فضا جب لکھنے والوں کے لیے ایک ڈراؤنے خواب کی یاد بن چکی تھی۔ نوسٹلجیا صرف ایک ذہنی یا نفسیاتی کیفیت ہی نہیں، ایک جمالیاتی ذائقہ، ایک تخلیقی طرز احساس کی تلاش بھی ہے۔ تقسیم کے ادب کا سب سے نمائندہ اور وقیع حصہ وہی ہے جو ایک پر تشدد ماحول کے بخشے ہوئے تجربے کی بازدید اور اس تجربے کے پیدا کردہ اضطراب کی بازیافت پر مبنی ہے۔ کسی خوں چکاں منظر کی ہیبت اور اذیت کو سمجھنے کے لیے اسے قدرے دور سے دیکھنا ضروری ہے۔ اس ضمن میں منٹو کی حیثیت استثنائی ہے کہ اس نے تشدد کے تجربے سے زمانی اور مکانی قربت کے باوجود، شاید اپنی تخلیقی سرشت کی سنگینی اور اپنی خداداد صلاحیت کے باعث اپنے آپ کو حالات سے مغلوب نہیں ہونے دیا۔ اپنے آپ کو ہر نوع کی جذباتیت سے، پھپھلی رومانیت سے اور رقت خیزی سے بچائے رکھا۔ جس نے ظالم اور مظلوم کے پھیر میں پڑنے کے بجائے، اپنے کرداروں کو صرف انسان کے طور پر دیکھنے اور سمجھنے سے غرض رکھی۔ ''سیاہ حاشیے'' کی اشاعت کے بعد غالباً اس کے پہلے تفصیلی تبصرے میں ڈاکٹر آفتاب احمد نے لکھا تھا:

> ـــــ (منٹو نے) غیر معمولی حالات میں معمولی باتوں کو نمایاں کر کے زندگی میں ان کی گہری معنویت کا احساس دلایا ہے۔ فسادات کے بارے میں منٹو کو انسان کی بربریت، اس کی مظلومی اور بے بسی نے متاثر نہیں کیا، کیونکہ یہ سب اپنی شدت کے باوجود انسانی روح کی ہنگامی کیفیات ہیں۔ اسے اگر متاثر کیا ہے تو ان بظاہر غیر اہم اور معمولی باتوں نے جو مختلف انسانوں کے شعور میں بنیادی حیثیت رکھتی ہیں۔ ان کے خون میں رچی ہوئی اور ہنگامی کیفیات کی شدت کے باوجود بار بار ابھر آتی ہیں۔ کبھی وہ اس کی بلندی کی آئینہ دار ہوتی ہیں اور کبھی اس کی پستی کی۔ مگر بہر صورت اس کی انسانیت کی۔

یہ رویہ ہمیں نظیر اکبرآبادی کی نظم ''آدمی نامہ'' کی یاد دلاتا ہے جو نظیر کی مخصوص ارضیت اور عنصری سادگی کے ساتھ انسانی وجود کے مختلف زاویوں اور جہتوں سے پردہ اٹھاتی ہے۔ ہر بڑے انسانی المیے کی طرح تقسیم اور فسادات کے دور کا تجربہ بھی ایک پر پیچ تجربہ تھا۔ اس کے توسط سے انسانی وجود کے متضاد اور ایک دوسرے سے یکسر مختلف مظاہر سامنے آئے۔ اس حوالے سے یہ سوال بھی اٹھایا گیا ہے کہ فسادات کے بارے میں لکھنے والا کیا صرف ایک ادیب کی حیثیت سے لکھ رہا ہوتا ہے؟ ایک شہری کی حیثیت سے اس کا رول اس کے ادبی منصب پر اثر انداز ہوتا ہے یا نہیں؟ ظاہر ہے کہ انسان معاشرے میں ایک ساتھ ایک سے زیادہ سطحوں پر زندگی بسر کرتا ہے۔ فسادات کے موضوع پر بہت سی تخلیقات نظم د

نثر کی مختلف صنفوں میں، ایسی بھی ہیں، جن میں انسانی مقدرات سیاسی اور فرقہ وارانہ تقسیم میں الجھے ہوئے دکھائی دیتے ہیں اور لکھنے والے کا اظہار و عمل، اس کی سرگرمی کے غیر ادبی مسائل سے بار بار متصادم اور مغلوب ہوتا ہے۔ لیکن سیاست، مذہب، معیشت کی طرح ادب اور تخلیقی اظہار کی ایک اپنی لفظیات ہوتی ہے۔ ادب اور آرٹ کی تخلیق کرنے والا اول و آخر اسی لفظیات کا پابند ہے۔ اس کا رول بہر حال ایک سماجی مفکر، ایک سیاست داں، ایک سماجی مصلح کے رول سے الگ ہے۔ اس کے رول کی پہچان اس کے اپنے دائرۂ کار اور اس کی تخلیقی ہنرمندی کے واسطے سے ہوگی۔ اسی وجہ سے تقسیم کے ادب اور اجتماعی تشدد کے سیاق میں ہم تک پہنچنے والی بہترین تحریریں وہی ہیں جو لکھنے والے کی ادبی حیثیت سے مشروط ہیں اور ایک ایسی شعریات، ایک ایسے جمالیاتی تجربے، اظہار و اسلوب کے ایک ایسے نظام کو اپنا معیار بناتی ہیں جو لکھنے والے کی حیثیت سے اس کا اعتبار قائم کر سکیں۔ ان تحریروں میں انسان کی حیثیت ایک مرکزی کردار کی ہے۔ اس کے باوجود ان میں کسی طرح کا آدرش واد نہیں۔ وعظ و پند کی کوئی کوشش، کوئی اخلاقی پوز نہیں ہے۔ ان میں فنکارانہ ادراک کی وہ سطح ملتی ہے جہاں نیکی اور بدی دونوں کا شعور ایک ساتھ پڑھنے والے تک پہنچتا ہے اور اسے انسانی ہستی کی وحدت، ایک طرح کی گہری اخلاقی مساوات کے احساس تک لے جاتا ہے۔ اسی لیے، یہ تخلیقات ہم سے صرف جذبات کی زمین پر مکالمہ قائم نہیں کرتیں، ہمیں انسانی وجود اور ہستی کے اسرار سے بھی متعارف کراتی ہیں اور ہمیں اپنے ماضی اور حال کے علاوہ، مستقبل کی بابت سوچنے کا ایک راستہ بھی دکھاتی ہیں۔ بہ ظاہر عام اور حقیر دکھائی دینے والے کردار، بڑے اور غیر معمولی معاشرتی مسئلوں کی نشاندہی کرتے ہیں اور اس طرح صرف تاریخ کے لیے نہیں بلکہ ہماری انسان فہمی کے لیے بھی ایک فریم ورک مہیا کرتے ہیں۔ میں اس معروضے پر اپنی گفتگو ختم کرنا چاہتا ہوں کہ ادب تاریخی صورت حال کا بیان نہیں ہوتا بلکہ بجائے خود تاریخ کے پس منظر میں جنم لینے والا ایک قائم بالذات واقعہ ہوتا ہے۔ ہم ۱۹۴۷ء کے تشدد کو بھول جائیں جب بھی اس پُر تشدد دور کے سایے سے نکل کر ہم تک پہنچنے والے یہ ادب پارے، ہمارے حافظے پر دستک دیتے رہیں گے۔ تقسیم کے ادب کا نمائندہ حصہ وہی ہے جو ہمارے اجتماعی ماضی کی ایک واردات کو حال سے اور حال کو استقبال سے ملاتا ہے اور ہمیں یہ احساس دلاتا ہے کہ:

آج بھی بزم میں ہیں رفتہ و آیندہ کے لوگ
ہر زمانے میں ہیں موجود زمانے سارے

●●●

معاصر ادب کی پہچان کا مسئلہ اور علی گڑھ تحریک

ہمارے عہد کے سب سے ممتاز اور مضطرب دانشوروں میں سے ایک، سوزن سونٹاگ نے اپنی موت سے دو برس پہلے (۲۰۰۲ء میں) اپنی کتاب Regarding the Pain of Others شائع کی تھی۔ اُس وقت وہ اپنی نجی زندگی کی سب سے طویل اور صبر آزما جنگ، کینسر کے جان لیوا مرض سے دو چار تھیں، اور انھیں پتا تھا کہ یہ ایک ہاری ہوئی لڑائی ہے۔ مگر اپنے اندوہ ناک انجام سے بے پروا، زندگی کی جدو جہد میں وہ پوری طرح سرگرم رہیں۔ صرف شخصی سطح پر نہیں، اپنے اجتماعی ماحول کے مسئلوں اور مصیبتوں کے خلاف بھی انھوں نے کبھی ہار نہ مانی۔ سوزن سونٹاگ نے اس سے پہلے بھی اپنی تحریروں، بالخصوص اپنی کتاب Illness as Metaphor میں، انسانی ابتلا اور آزمائش کا بصیرت آموز تجزیہ کیا تھا۔ شکاگو یونیورسٹی سے متعلق میرے ایک دوست (چودھری محمد نعیم) جو سوزن سونٹاگ کے رفیق کار رہے ہیں، بتاتے ہیں کہ سوزن اس برگزیدہ اور معزز ادارے کے سب سے مقبول اساتذہ میں شمار کی جاتی تھیں، اپنی بے مثال شخصیت کی کشش کے ساتھ ساتھ اپنی علمی فضیلت اور سرگرمی کے لحاظ سے بھی۔

Regarding the Pain of Others میں، سوزن سونٹاگ نے جدید دور کی اجتماعی اذیت کے تجزیے کی کوشش کی ہے۔ یہ اذیت ہماری دنیا کے ایک عام اور عالم گیر مظہر کی حیثیت رکھتی ہے اور اس عہد کی اجتماعی زندگی کا معمول بن چکی ہے۔ اجتماعی زندگی کو درپیش روز مرہ اذیت کے تجربے کا تجزیہ کرتے ہوئے، سونٹاگ نے اپنی کتاب میں بودلیر کی ڈائری سے ایک اقتباس نقل کیا ہے جو اس طرح ہے:

> کوئی دن، کوئی مہینہ یا کوئی سال ہو، یہ ناممکن ہے کہ آدمی کسی بھی اخبار پر نظر ڈالے اور اس کی ہر سطر سے انسانی کج روی کی انتہائی خوفناک جھلک دکھائی نہ دے...... ہر اخبار، پہلی سطر سے، آخری سطر

خطبہ "معاصر ادب کی پہچان" سیمینار، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، مارچ ۲۰۰۶ء

تک، محض ہولناکیوں کی بُنت کے سوا کچھ نہیں ہوتا۔ جنگیں، جرائم، چوریاں، بدکاریاں، اذیت رسانیاں، شاہزادوں، قوموں، عام افراد کے گھناؤنے کرتوت، عالمی ظلم و تعدی کا ایک طوفان بدتمیزی اور یہ وہ مکروہ اشتہا انگیز شے ہے جسے مہذب انسان ہر صبح ناشتے کے ساتھ اپنے حلق سے اتارتا ہے۔
(ترجمہ: اجمل کمال، آ ج، ۵۱)

بودلیر نے اس کیفیت کا بیان ۱۸۶۰ء میں کیا تھا، یعنی کہ آ ج ۲۰۰۶ء سے تقریباً ایک سو پینتالیس برس پہلے اور انیسویں صدی کے دوران۔ اب کہ بیسویں صدی بھی گزر چکی ہے، ہمارے چاروں طرف جو انسانی صورت حال دکھائی دیتی ہے، پہلے سے زیادہ تشویشناک اور دہشت کا احساس پیدا کرنے والی ہے۔ ہر زمانے کی طرح موجودہ زمانے میں بھی ادب اور آرٹ کی تخلیق کرنے والوں کو انتخاب کی آزادی حاصل ہے۔ اس واقعے کا انحصار تمام و کمال ادیب اور فن کار کی مرضی، میلان طبع اور اس کی روح کے مطالبے پر ہے کہ وہ کس وقت کون سے تجربے اور تجربے کے اظہار کے کس اسلوب کا انتخاب کرتا ہے۔ وہ آزاد اور خود مختار ہے کہ کیا لکھے اور کیا وضع کرے، یا نہ کرے اور خاموش رہے۔ سوزن سونٹاگ نے اپنی اسی کتاب میں Francisco Goya کے Disorders of War کے سلسلۂ تصاویر کا تذکرہ کرتے ہوئے لکھا ہے کہ:

——Goya کے نقش کیے ہوئے منظر دیکھنے والے کو ہولناکی کے بہت قریب لے آتے ہیں۔ ان مناظر کی شان و شوکت کا ہر شائبہ بالکل مٹا دیا گیا ہے: لینڈ اسکیپ محض ایک فضا ہے، ایک تاریکی جسے بہت ہلکے سے خاکے سے ظاہر کیا گیا ہے۔ جنگ کوئی شاندار منظر نہیں۔ اور گویا کا بنایا ہوا پرنٹس کا سلسلہ کوئی کہانی بیان نہیں کرتا: ہر نقش جس کے نیچے دیے گئے مختصر عنوان میں، حملہ آوروں کی کینہ پروری اور ان کے کیے ہوئے مظالم کے بھیانک پن کو ظاہر کیا گیا ہے، دوسرے نقش سے الگ تنہا دکھائی دیتا ہے، اور ان تمام مناظر کا مجموعی اثر نہایت تباہ کن ہے......

—— گویا کا فن —— دستوئیفسکی کے فن کی طرح، اتنا ہی عمیق، اتنا ہی اوریجنل، اتنا ہی توجہ طلب۔ اخلاقی احساس اور ملال کی تاریخ میں ایک فیصلہ کن موڑ کی حیثیت رکھتا ہے، گویا کے ساتھ، اذیت پر ہونے والے ردعمل کا ایک نیا معیار آرٹ میں داخل ہوتا ہے۔

فوٹو جرنلزم اور تخلیقی اظہار کے مضمرات پر بہت تفصیلی بحث کے بعد سونٹاگ نے ایک اہم سوال اٹھایا ہے جس کا سیدھا رخ ادب اور ادیبوں کی طرف ہے۔ لکھتی ہیں:

یہ دلیل کہ جدید زندگی ہولناکیوں کی روز مرہ خوراک پر مشتمل ہے جو ہم میں بگاڑ پیدا کر دیتی ہے اور

جس کے ہم رفتہ رفتہ عادی ہو جاتے ہیں جدیدیت پر تنقید کے بنیادی خیال کی حیثیت رکھتی ہے اور یہ تنقید کم وبیش اتنی ہی پرانی ہے جتنی خود جدیدیت ــــــ

ــــــ کسی مقام کو جہنم کا نام دینے کا مطلب، بے شک ہمیں یہ بتانا نہیں کہ لوگوں کو اس جہنم سے کس طرح باہر نکالا جائے یا اس کے شعلوں کی حدت کو کیونکر کم کیا جائے۔ اس کے باوجود انسانی خباثت نے اس دنیا میں جتنے مصائب پیدا کیے ہیں ان کی آگہی کو اپنے ذہن میں تسلیم کرنا، اس آگہی کو توسیع دینا، بجائے خود ایک مثبت بات معلوم ہوتی ہے۔ ایسا شخص جو دنیا میں بدمعاشی کے وجود کے انکشاف پر مستقل حیرت زدہ رہتا ہو، جو ان گھناؤنی اور ہر ممکن قسم کی ایذا رسانیوں کا سامنا ہونے پر، جو انسان دوسرے انسانوں کے ساتھ کرنے پر قادر ہے، ہمیشہ مایوسی (بلکہ بے یقینی) میں مبتلا ہو جاتا ہو، یقیناً اخلاقی یا نفسیاتی بلوغت کو نہیں پہنچا۔ (ترجمہ: اجمل کمال، آج، ۵۱)

گویا کہ بات ادب کی ہو یا فن کے کسی دوسرے شعبے میں تخلیقی اظہار اور ردعمل کی، بالآخر ہمیں اقدار اور اخلاقیات سے وابستہ سوالوں تک لے جاتی ہے۔ اردو کی ادبی روایت کے سیاق میں یہ مسئلہ میر، غالب، اقبال، پریم چند، منٹو، قرۃ العین حیدر، انتظار حسین، یا کسی بھی دوسرے سنجیدہ فکر لکھنے والے کے حوالے سے دیکھا جائے، ہم ان سوالوں کی گونج سے اپنے آپ کو الگ نہیں کر سکتے۔ معاصر انسانی صورت حال پر کسی طرح کی سنجیدہ سوچ، صحیح اور غلط کی تفریق اور ایک براہ راست یا بالواسطہ اخلاقی موقف کے بغیر ممکن نہیں ہے۔ تقریباً بیس سال پہلے میں نے ''نئی تنقید، ایک نئی اخلاقیات کی ضرورت'' کے عنوان سے چند معروضات پیش کیے تو ایک مابعد جدید نقاد نے اپنے ردعمل کا اظہار اس تاسف کے ساتھ کیا کہ ہم تا حال اتنے پسماندہ ہیں کہ ادبی تنقید کے ضمن میں بھی اخلاقیات کا سوال اٹھانا چاہتے ہیں۔ تو کیا سارتر سے لے کر آج کے دور میں ہیرالڈ پنٹر (Harold Pintor) تک، جنھوں نے اپنی ۲۰۰۵ء کی نوبیل انعام والی تقریر میں ادیب کے اخلاقی موقف کو ایک بنیادی سروکار کے طور پر دیکھا تھا، سب کے سب غلط اور اپنے وقت سے پیچھے ہیں؟ میں اس مسئلے کی تفصیلات میں جائے بغیر، صرف اتنا عرض کرنا چاہتا ہوں کہ ایک ہمہ گیر تخلیقی تھکن کے باوجود ہمارا اپنا معاشرہ بھی، اچھا ادب تخلیق کرنے والوں کی کوشش سے، کسی نہ کسی حد تک معمور تو ہے، لیکن ہر اچھی ادبی تخلیق ہم عصریت کے حقوق ادا کرنے کی اہل نہیں ہوتی۔ ہر دور اور ہر معاشرہ ہم عصریت کی سطح پر اپنے کچھ خاص تقاضے رکھتا ہے۔ ہماری موجودہ دنیا کے ساتھ ساتھ ہمارے ماحول کے بھی کچھ اپنے تقاضے ہیں جو ''آج'' کے ادب کو پچھلے تمام زمانوں کے ادب سے ممتیز کرتے ہیں۔ ادب اور آرٹ کی دائمی اور زمان ومکاں کے حدود سے

ماورا قدروں کے ساتھ ساتھ کچھ قدریں ایسی بھی ہیں جو آج کی انسانی صورت حال اور ہمارے کچھ تاریخ گزیدہ تجربوں میں پیوست ہیں۔ ہر زمانے کے انسان کی طرح ہم سب ایک تسلسل کے علاوہ ایک تجربے، ایک وجودی اکائی کے ترجمان بھی ہیں۔ مہاشویتا دیوی، ارندھتی رائے، اختر الایمان، قرۃ العین حیدر، اور انتظار حسین ہماری آج کی اجتماعی زندگی اور اس سے وابستہ آشوب کی ترجمانی کرتے ہیں۔ ہنری جیمس نے کہا تھا:

> ـــــ ہم اندھیرے میں کام کرتے ہیں۔ ہم وہی کرتے ہیں جو کر سکتے ہیں۔ ہمارے پاس جو ہے وہی دے دیتے ہیں۔ ہمارے اندیشے ہی ہمارا خبط ہیں اور یہی خبط ہمارا آرٹ ہے۔ باقی سب آرٹ کا پاگل پن ہے۔

ہمارے معاصرین میں یہ تمام لکھنے والے جن کا ذکر اوپر آیا ہے، آج کے زمانے سے منسوب تخلیقی تجربوں کی اخلاقی جہات کو ایک اساسی اور اولین ادبی قدر کے طور پر دیکھتے ہیں۔ ایک گہرے اخلاقی غبی پن اور سنگ دلی کے بغیر اس سوال سے صرف نظر ممکن نہیں ہے۔ گردوپیش سے یکسر بے نیاز ہو کر ادب پیدا کرنا، ہوا میں نئی فصل اُگانے کے مترادف ہے۔ محمد حسن عسکری نے "ادب، ادیب، اور مسائل وقت" کے عنوان سے ایک مضمون (ساقی، اپریل ۱۹۵۳ء) میں لکھا تھا:

> ہمارے یہاں جو لوگ "خالص ادب" کے قائل ہیں، وہ اس کا مطلب یہ سمجھتے ہیں کہ ادب میں سماجی عوامل یا سیاسی واقعات کا ذکر نہیں آنا چاہیے نہ ادیب کو ان معاملات میں پڑنا چاہیے۔ بعض دفعہ اس قسم کے اردو ادیب کچھ ایسا ظاہر کرتے ہیں جیسے کسی مغربی روایت کی پیروی کر رہے ہوں۔ لیکن...... مجھے تو مغرب میں کوئی ایسی وقیع ادبی روایت نظر نہیں آتی جو سیاست سے اس درجہ گھبراتی ہو اور داپنے گردوپیش سے بے خبر رہنا چاہتی ہو۔ اس خلفشار کے زمانے میں ادب کو سب سے زیادہ خطرہ اسی ذہنیت سے ہے۔

اس وقت تو حالات پہلے سے کئی گنا زیادہ بگڑ چکے ہیں اور پچاس پچپن برس پہلے جب عسکری صاحب کا یہ مضمون سامنے آیا تھا، سیاست، صارفیت، اقدار کے زوال اور اخلاقی انحطاط کا منظر نامہ آج کے جتنا خراب نہیں ہوا تھا۔ لہٰذا ادب اور سیاست کے تعلق سے ادب کے اخلاقی رول کی بابت اب پہلے سے زیادہ گہرائی کے ساتھ سوچ بچار ضروری ہو گیا ہے۔ سوزن سونٹاگ کی کتاب جس کے حوالے سے اس گفتگو کا آغاز کیا گیا تھا، ختم اس تاکید کے ساتھ ہوتی ہے:

> اب مناظر کا ایک نہایت وسیع ذخیرہ موجود ہے جس کے ہوتے ہوئے اس قسم کے اخلاقی غبی پن کو قائم رکھنا بہت دشوار ہو گیا ہے۔ ہولناک تصویریں ہمارے ذہنوں پر مسلط ہوتی ہیں تو ہو جائیں۔ اگر وہ

محض علامات ہی ہیں اور اپنی دکھائی ہوئی حقیقت کا پوری طرح احاطہ نہیں کر سکتیں، تب بھی کوئی حرج نہیں، اس کے باوجود وہ ایک اہم کام انجام دیتی ہیں۔ تصویریں کہتی ہیں یہ ہے وہ کچھ جو انسان ـــ رضا کارانہ طور پر جوش و خروش سے، خود کو حق بجانب سمجھتے ہوئے، کرنے پر قادر ہیں ـــ اسے بھولنا مت۔

گویا کہ یاد رکھنا اور کچھ باتیں یاد دلاتے رہنا، ہماری تخلیقی سرگرمی کا ایک لازمی جز بن جاتا ہے اور ادیب یا ادبی نقاد کی اخلاقی ذمے داری میں شامل ہے۔ بے شک، ادیب نہ تو پمفلٹ باز ہوتا ہے نہ سیاسی مبصر لیکن تخلیقی سطح پر اس کا اپنا طریقہ ہوتا ہے جس کے مطابق وہ کسی سیاسی واردات اور تجربے کی تعبیر اور ترجمانی کا حق ادا کرتا ہے۔ اس ادراک سے، بہ شمول اقبال، بیسویں صدی کے کسی بڑے شاعر کی حسیت ہمیں خالی نظر نہیں آتی۔ علاوہ ازیں، یہ حقیقت بھی ذہن نشین ہو جانی چاہیے کہ ہمارے عہد تک آتے آتے، گرد و پیش کی دنیا میں جو انسانی صورت حال مرتب ہوئی ہے، اس کی ہر سطح پر سیاست کا سایہ بہت گہرا ہے۔ انسانی مقدرات اور مسائل کی ہر سطح پر ایک سیاسی جہت کسی نہ کسی زاویے سے خود بہ خود نمودار ہو جاتی ہے۔ ظاہر ہے کہ اگر آپ خزاں کے گیت گا رہے ہیں یا موسم بہار کا کوئی نغمہ ترتیب دینا چاہتے ہیں تو ضروری نہیں کہ اپنے احساس اور تجربے کو کسی سیاسی واردات سے جبراً مربوط کر کے سامنے لائیں۔ لیکن جیسا کہ پہلے بھی عرض کیا جا چکا ہے، ہر اعلا ادبی تخلیق معاصر نہیں ہوتی اور اس کا اعلا یا دائمی ادبی قدروں کے ساتھ ساتھ ہم عصریت کے تقاضوں سے بھی عہدہ برآ ہونا ضروری نہیں ہے، یہاں میں اپنی بات کی وضاحت کے لیے، بہ طور مثال، گیان رنجن کے معروف جریدے ''پہل'' کے حالیہ شمارے سے دو نظموں کے اقتباسات نقل کرنا چاہتا ہوں۔ پہلی نظم عراق کے معروف معاصر شاعر سعدی یوسف کی ہے جو والٹ وہٹمین، گارسیا لورکا اور جارج آرویل کے اپنے ترجموں کے لیے بھی جانے جاتے ہیں۔ نظم کا عنوان ہے ''امیریکہ، امیریکہ'':

امیریکہ
چلو تحفے بانٹتے ہیں آپس میں، اپنی اسمگل کی ہوئی سگریٹیں لے لو
اور ہمیں آلو دو۔
جیمس بانڈ کی سنہری پستول لے لو
اور ہمیں دو مارلن منرو کی جواں سال شفاف حیا۔
پیڑ کے نیچے رکھی ہیروئن کی سیرنج لے لو

اپنی مشنریوں کی کتابیں لے لو
اور ہمیں کاغذ دو، تا کہ ہم تمھاری مذمت میں نظم لکھ سکیں۔
ہم سے وہ لے لو جو تمھارے پاس نہیں ہے
اور ہمیں وہ دو جو ہمارے پاس نہیں
اپنے پرچم کی دھاریاں لے لو
اور ہمیں دے دو ستارے!
افغانی مجاہدین کی داڑھیاں لے لو
اور ہمیں دے دو تتلیوں سے بھری
والٹ وھٹمین کی داڑھی۔
صدام حسین کو لے لو
اور ہمیں دے دو ابراہیم لنکن
یا ہمیں کچھ اور مت دو!

(ہندی ترجمہ: اشوک پانڈے)

یہ محض اتفاق ہے کہ اس سلسلے کی دوسری نظم جو ایک معاصر نوجوان ہندی شاعر ہری ہر ذل کی ہے، اس کا عنوان بھی امیریکہ ہے۔ نظم اس طرح ہے:

اس پیڑ پر چڑیوں کا گھونسلا
کس کی خواہش سے ہے
کس کی مرضی سے گلہریاں ڈالی ڈالی پر چہل قدمی کر رہی ہیں

●

آخر اس پیڑ کی پتیاں کس کی رضامندی سے ہری ہیں
اس پیڑ میں جو پھول لگے ہیں
انھیں پھل بننے سے پہلے لازما پوچھنا پڑے گا

●

ہوا چلنے پر اس پیڑ کے سرسرانے کا
کیا مطلب ہے
یہ پیڑ ہر کسی کو سایہ بھی کیسے دے سکتا ہے؟

•

اس پیڑ کی جڑیں تو ہونی ہی نہیں چاہیے تھیں
اسے جلد از جلد زمیں کو چیرنے کا مجرم قرار دیا جانا چاہیے
یقینی طور پہ یہ پیڑ پوری طرح تاناشاہی پر اتر آیا ہے
اب اسے اکھاڑ پھینکنا بہت ضروری ہے۔

ایک بین الاقوامی فکری تناظر کے بعد اب ہم اپنی موجودہ ادبی سرگرمی کے ایک حوالے کی طرف آتے ہیں۔ اس حوالے کی نشاندہی کے لیے ایک نوعمر معاصر ا... مصطفیٰ ارباب کی یہ نظم دیکھیے:

سائرن بج رہا ہے
اور میں
فنا سے پہلے
ایک نظم لکھ رہا ہوں
مجھے نہیں معلوم
کوئی اس نظم کو پڑھ پائے گا
پھر بھی
میں لکھنا چاہتا ہوں
ایک نظم
جس کا نصف حصہ
سرحد کے پار
کوئی سر جھکائے
میرے ساتھ
لکھ رہا ہے
میں جانتا ہوں

سائرن وہاں بھی بج رہا ہے

(سائرن بج رہا ہے)

ان مثالوں کے زمانی اور مکانی حوالے بہت متعین اور غیر مبہم ہیں۔ مصطفےٰ ارباب کی نظم میں نے ضمیر نیازی مرحوم کی معروف کتاب ''زمین کا نوحہ'' سے نقل کی ہے جس کا موضوع تشدد اور دہشت کی وہ ہولناک تصویریں ہیں جن کے سلسلے ہندستان پاکستان سے لے کر ایران، افغانستان، عراق، امریکہ اور جاپان تک پھیلے ہوئے ہیں اور جن کا جال ہیروشیما، ناگاساکی سے لے کر بیروت اور بغداد تک پھیلا ہوا ہے۔ ہمارا عصر اور ہماری دنیا بارود کی بو سے بوجھل اسی بربادی کے موسم سے گزر رہی ہے۔ ضمیر نیازی کے مرتبہ اس مجموعے میں انتظار حسین کا ایک مضمون ''میرے اور کہانی کے بیچ'' بھی شامل ہے جس کا ابتدائیہ اور اختتامیہ حسب ذیل ہے:

> اُس روز میں نے افسانہ لکھنے کی نیت سے قلم اٹھایا تھا۔ ویسے تو میں یکسو ہو کر بیٹھا تھا۔ مگر اتفاق سے کمرے میں رکھا ہوا ٹی۔ وی۔ کھلا رہ گیا تھا ــــــــــــــ (اس وقت) نہ کوئی سیریل چل رہا تھا نہ کوئی ہنسی دل لگی والا پروگرام ہو رہا تھا۔ اس وقت ایک نہایت سنجیدہ پروگرام ہو رہا تھا۔ ایک ایسا قومی مظاہرہ جس میں ہماری قومی بقا کی ضمانت مضمر جانی گئی ہے۔ پاکستان کے ایٹمی تجربوں کی فلم چل رہی تھی۔ دھماکا ہوا۔ زمیں دوز گڑگڑاہٹ۔ پھر میں نے دیکھا کہ پہاڑ میں ہلکی سی لرزش ہوئی۔ اُس کے ساتھ ہی پہاڑ کی رنگت بدلنی شروع ہوگئی۔ کچھ اس طرح سے جیسے چہرے کا رنگ فق ہوتا ہے۔ اس آن میں نے قلم رکھ دیا یا شاید وہ خود ہی چلتے چلتے رک گیا اور میرے لیے اس کے سوا چارہ نہ رہا کہ میں قلم رکھ دوں۔

اب ذرا اختتامیہ بھی دیکھیے۔

> ــــــ اور اب میری کہانی بھی ایک بحران سے دوچار ہے۔ جب قلم اٹھاتا ہوں تو وہی چاغی کا پہاڑ میری آنکھوں کے سامنے آن کھڑا ہوتا ہے۔ پہلے اس میں ہلکی سی لرزش ہوتی ہے۔ پھر اس کا رنگ متغیر ہونے لگتا ہے۔ اور ادھر میرا قلم چلتے چلتے رک جاتا ہے۔ قصہ حاتم طائی میں ایک پہاڑ بھی آتا ہے جو کوہ ندا کہلاتا ہے۔ اس پہاڑ سے ہر تھوڑے عرصے کے بعد ایک پکار سنائی دیتی ہے جس سے لوگوں پر ایک ہیبت طاری ہو جاتی ہے۔ پوری بستی کوہ ندا کی ہیبت میں سانس لے رہی ہے۔ یہاں کوئی پکار سنائی نہیں دیتی۔ بس اچانک پہاڑ کا رنگ متغیر ہونے لگتا ہے۔ مگر مجھ پر تو اس کا اثر وہی کوہ ندا کی پکار والا ہوتا ہے تو میری صورت یہ ہے کہ ایٹم بم کے سحر میں نہیں ہوں۔ میں اس پہاڑ کی اذیت بھری ہیبت

میں سانس لے رہا ہوں۔ اس اذیت سے لبریز ہیبت سے نکلوں تو کہانی لکھوں۔ میرے اور کہانی کے
بیچ یہ درد رسیدہ پہاڑ آن کھڑا ہوا ہے۔

کبھی کبھی اجتماعی تاریخ یا زمانے کی درد رسیدہ صورت بھی لکھنے والے کی بصیرت کے راستے کا پہاڑ بن جاتی ہے۔ بڑے ذہنی انقلابات کا دور ہو یا تاریخ وتہذیب کی اتھل پتھل کا، تخلیقی تجربے اور طرزِ احساس کے سامنے اس طرح کی آزمائش کا مرحلہ رونما ہوتا رہا ہے۔ اسی طرح کی انسانی صورت حال کے ملبے پر نئی تخلیقی حسیتوں کی تعمیر کے نشانات بھی سامنے آئے ہیں اور ادب، آرٹ، دانشوری کی سطح پر نئے میلانات کا ظہور ہوا ہے۔ ایڈورڈ سعید، ان کے دوست فلسفی اور رہ نما اقبال احمد، نوام چومسکی کی جو تحریریں ہمارے اپنے زمانی پس منظر میں سامنے آئی ہیں، ان سے دانشوری کے موجودہ مناصب اور تقاضوں کا، اسی کے ساتھ ساتھ ادب اور آرٹ کی مختلف اصناف کے واسطے سے اپنا اظہار کرنے والے شاعروں، ادیبوں اور فن کاروں کی حسیت کا ایک نیا خاکہ مرتب کیا جاسکتا ہے۔ جس میں روایتی ادیب اور دانشور اور موجودہ زمانے کے ادیب اور دانشور میں مماثلت اور امتیاز، دونوں کے پہلو بیک وقت سامنے آتے ہیں۔ دانشوری کی پہلی شرط یہ ہے کہ وہ ہر مسلمہ حقیقت اور مروجہ اسلوب زیست پر آمنا و صدقنا کہنے کے بجائے ہوا کے رخ کی مخالف سمت میں چلنے کا حوصلہ رکھتی ہو، جو انحراف اور انکار سے خوف زدہ نہ ہو، جو کاروباری اور سرکاری اعزاز وانعام اور ایسی کسی بھی سرپرستی کو قبول کرنے کی طلب گار نہ ہو جس سے اس کی اپنی حرمت پر حرف آتا ہو۔ ایڈورڈ سعید نے اپنی دردناک موت سے پہلے عہد حاضر میں دانشوری کے رول کی وضاحت کرتے ہوئے ''انکار'' کی روش کو ایک بنیادی شرط کی حیثیت دی تھی اور ایک قومی اعزاز کو قبول کرنے سے ارندھتی رائے کا یہ کہتے ہوئے انکار کرنا کہ جس حکومت کی پالیسیوں سے وہ بنیادی اختلاف رکھتی ہیں، اس کے عطا کردہ اعزاز کو خاموشی سے وصول کر لینے کا مطلب کیا ہے، انکار کے موقف کی معنویت کو سمجھنے کے لیے اس سیاق کو سمجھنا ضروری ہے۔

۱۹۹۳ء کی خلیجی جنگ کے پس منظر اور عربوں/مسلمانوں کی اجتماعی پسپائی کے پیش نظر پوری مسلم دنیا میں زوال اور فکری تہذیبی اقدار و اخلاق کی عام ابتری کا احاطہ کرتے ہوئے اقبال احمد نے کہا تھا: یہاں ترجمے کے بجائے انہی کے الفاظ نقل کر رہا ہوں:

We live in scoundrel times. This is the dark age of Muslim history, the age of surrender and collaboration, punctuated by madness. The decline of our civilization began in the eighteenth century when in the intellectual embrace

of orthodoxy, we skipped the age of enlightenment and the scientific revolution. In the second half of the twentieth century, it has fallen.
I have been a lifelong witness to surrender and imagined so many times—as a boy in 1948, a young man in 1967... and approaching middle age in 1982, that finally we have hit rock bottom, that the next time even if we go down we would manage to do so with a modicum of dignity. Fortunately, I did not entertain even so modest an illusion from Saddam Husain's loudly proclaimed "mother of battles":

Eqbal Ahmad
Confronting Empire
interviews with David Barsamian
Vanguard, Lahore (2003)

یہ تاریخی واردات اور ذہنی ماحول، جس کی طرف اقبال احمد نے متذکرہ گفتگو میں اشارہ کیا ہے، ہماری اجتماعی زندگی اور نشاۃ ثانیہ کی اس روایت سے بھی ایک بالواسطہ تعلق رکھتا ہے، جسے ہم اپنے موضوع کے سیاق میں علی گڑھ تحریک کی فکری اور تخلیقی وراثت کے طور پر دیکھتے ہیں۔ اس تحریک کا ظہور انیسویں صدی کی تاریخ کی پیدا کردہ مرکز جو طاقتوں (Centripetal forces) کے واسطے سے ہوا تھا۔ یہ صدی تہذیبی اعتبار سے ایک نئی بیداری کی صدی تھی یا ایک اجتماعی ہزیمت اور خوابیدگی کی، اس مسئلے پر اب نئے سرے سے غور و خوض کی ضرورت ہے۔ حقیقت کی تلاش میں آج ہم جا ہے جس نتیجے تک پہنچیں، لیکن اتنا طے ہے کہ اپنی نجات کی امید اور تاریخ کے جبر سے چھٹکارے کی امید میں ہم نے اسی نام نہاد نشاۃ ثانیہ کے دوران ایک نوآبادیاتی کیپسول بہ رضا و رغبت اپنے حلق سے اتار لیا تھا۔ اس اضطراری عمل یا اقدام کے نتائج کی پہچان اب مشکل نہیں ہے۔ محمود ممدانی نے اپنی معروف اور متنازعہ کتاب Good Muslim Bad Muslim میں، جو ان دنوں علمی حلقوں میں بحث کا موضوع بنی ہوئی ہے، چند انتہائی معنی آفریں نکتے پیش کیے ہیں۔ مثال کے طور پر ان میں سے ایک یہ ہے کہ انسانی تاریخ عظیم الجثہ ثقافتی سانچوں کو اِدھر اُدھر کرتی رہتی ہے اور مجموعی طور پر ان سے جو خاکہ مرتب ہوتا ہے، اسے ہم تہذیب کہتے ہیں۔ ہماری فکری دنیا کے سیاق میں اور اجتماعی زندگی کی سطح پر، انیسویں صدی، غیر معمولی بلکہ عظیم تغیرات اور

سانحوں کی صدی تھی۔ سرسید، حالی، اکبراور ان کے کچھ عرصہ بعد اقبال سے ہمارا مکالمہ اسی آزمائشوں سے بھری ہوئی صدی کے سایے میں ہوا تھا۔ کیا قیامت ہے کہ وہ سایہ سمٹتا ہی نہیں، اور ایک عجیب و غریب فکری دھند ہے جو قومی تاریخ کے انقلابات اور ان کی پیہم ضربوں کے باوجود، چھٹتی ہی نہیں۔ ہم اپنے موجودہ نصاب تعلیم اور درسات کا سرسری جائزہ بھی اگر لارڈ میکالے کی تعلیمی قرارداد کی روشنی میں لیں، تو پتا چلے گا کہ وقت کی رفتار کے مقابلے میں ہماری رفتار بہت سست رہی ہے۔ مغرب سے برابر کی سطح پر مکالے اور مغربیت، نیز نوآبادیاتی فکر کا حصار توڑنے کے لیے اقبال کی جینئس درکار تھی۔ یہ صرف اتفاقاً تو نہیں ہوا کہ علی گڑھ تحریک کے سایے میں پروان چڑھنے والی فضا، اقبال کی جیسی فکر کا بوجھ اٹھانے کی اہل نہیں تھی۔ حد تو یہ ہے کہ سرسید کی روشن خیالی اور حقیقت پسندی کا بھی بس اسی قدر حصہ ان کے نام لیواؤں کے لیے قابل قبول ہو سکا جو اپنی مطبوع روایتوں سے ان کے شغف اور ان روایتوں کی ترویج میں کسی قسم کی رکاوٹ پیدا کرنے کا سبب نہ بن سکے۔ مفاہمت پسندی کی اس روش نے آزاد فکری کے عمل کو کبھی کھل کر اپنا اظہار کرنے کا موقع نہیں دیا۔ علاوہ ازیں علی گڑھ تحریک میں ایک عنصر جو زمانہ شناسی اور تاریخ کی برسر اقتدار طاقتوں کی اطاعت کا تھا، اس نے بھی سماجی اور سائنسی فکر کے ارتقا کو کبھی جرأت رفتار اور حقیقت کے بےخوف اظہار کا موقع نہیں دیا۔ بہت سے معاملات میں خود سرسید اپنے ماحول کے لیے اجنبی بن کر رہ گئے اور اپنی زندگی کا آخری دور انھوں نے اپنے ہی گھر میں ایک بیگانے یا Out sider کے طور پر گزارا۔ اس ماحول میں اپنے باغیوں کو برداشت کرنے کا حوصلہ بقدر ضرورت نہیں تھا۔ اس اجمال کی تفصیل غم آلود ہوگی، شاید اشتعال انگیز بھی ہو۔ سرسید نے جس وسیع پیمانے پر اس عظیم الشان ادارے کی ذہنی زندگی کا منصوبہ ترتیب دیا تھا، اسے صرف سرکاری نوکریوں کی حصولیابی تک محدود کر دینا اور دنیوی کامرانی کی ایک عام سطح سے اوپر نہ اٹھنے دینا، اندوہناک بھی تھا اور ایک طرح کی بےتوفیقی بھی۔

انیسویں صدی کے دوران قیام پذیر ہونے والی انجمن اشاعت مفیدہ (انجمن پنجاب) کا دستور العمل اب کوئی ڈھکی چھپی دستاویز نہیں ہے۔ حاکم اور رعایا کے مابین موانست کو ترقی دینا اور انگریزوں سے ذہنی اطاعت گزاری کا رشتہ قائم کرنا۔ اس انجمن کے منشور کی ایک لازمی شق تھی۔ اسی طرح لارڈ میکالے کی تعلیمی قرارداد میں یہ الفاظ بھی شامل تھے کہ ــــ

We want to train in schools of higher learning Indians who would be good at mediating between the Raj and the population, the large majority o: Her Majesty's subjects.

اس جبر سے علی گڑھ تحریک بھی آزاد نہ رہ سکی تھی۔ استعارے کی زبان کا سہارا لیا جائے تو اقبال کے لفظوں میں اس نکتے کی وضاحت ذیل کے اشعار کی جا سکتی ہے۔

تو رہ نوردِ شوق ہے منزل نہ کر قبول
لیلیٰ بھی ہم نشیں ہو تو محمل نہ کر قبول
اے جوئے آب بڑھ کے ہو دریائے تند و تیز
ساحل تجھے عطا ہو تو ساحل نہ کر قبول
کھویا نہ جا صنم کدۂ کائنات میں
محفل گداز! گرمیِ محفل نہ کر قبول
صبحِ ازل یہ مجھ سے کہا جبرئیل نے
جو عقل کا غلام ہو وہ دل نہ کر قبول
باطل دوئی پسند ہے حق لا شریک ہے
شرکت میانہ حق و باطل نہ کر قبول

(سلطان ٹیپو کی وصیت۔ضرب کلیم)

اصل میں ہر متن کا ایک سیاق، ہر Text کا ایک خاص Context ہوتا ہے۔ مغلیہ حکومت کے زوال اور برطانوی سامراج کی بالادستی نے جس سیاق کی تعمیر کی، اس کے اثر سے اجتماعی زندگی کا کوئی بھی شعبہ محفوظ نہ تھا۔ شعر و ادب، فنون، سماجی فکر، علوم، معاشرت، تہذیب، نظامِ تعلیم، دراسات اور نصاب تعلیم کا پورا ڈھانچہ، یہ سب کچھ اس کی زد پر تھا۔ انہی اسباب کی بنا پر قدیم دہلی کالج اور انجمن پنجاب سے لے کر علی گڑھ تحریک تک، تاریخ و تہذیب علوم اور ادبیات کی سطح پر، اخلاق و اقدار اور افکار کے جن اسالیب کو سرکاری سرپرستی کے تحت نشوونما کے مواقع نصیب ہوئے، ان میں کسی بڑے انقلاب کا امکان محال تھا۔ محشر گھرے، بے کنار سمندروں میں برپا ہوتے ہیں۔ بندگی کی جوئے کم آب کا مقدر بس چپ چاپ بہتے رہنا ہے!

انحراف اور اجتہاد کی جو اکا دکا کوششیں علوم، ادبیات اور فنون کی دنیا میں انیسویں صدی کے دوران منظرِ عام پر آئیں، ان کی حیثیت استثنائی ہے۔ شاعری میں دیوان غالب سے لے کر فکشن میں رسوا کی امراؤ جان ادا (اشاعت ۱۸۹۹ء) تک، انیسویں صدی کے افق پر کھرے اور بے دریغ وجودی حوالوں کے ساتھ جو تخلیقات نمودار ہوئیں، وہ بیرونی اور اجتماعی اصول و روایات کی بندشوں سے آزاد،

ذاتی اور انفرادی حسیتوں کی ترجمان تھیں، افکار، علوم اور ادبیات کے معاصر منظرنامے تک یہ سلسلہ کن واسطوں سے پہنچا، پہنچا بھی یا نہیں، ان سوالوں کا جواب ایک الگ تفصیل کا طالب ہے۔ ادبیات اور فنون کے ایک معروف نقاد کے خیال میں:

> (ادب اور) فنون، ہمیشہ ارتقا پذیر اور انقلابی ہوتے ہیں۔ یہ اپنے گردوپیش کی آوازیں سنتے ہیں۔ گزرے ہوئے تجربوں کو یاد کرتے ہیں اور ہمارے احساسات کو نیا راستہ دکھاتے ہیں۔ یکسانیت کے خلاف مزاحمت کی روش اپنانا، اپنی انفرادیت کو مستحکم کرنا اور ہجوم کی بے چہرگی یا سکہ بندی کے دباؤ سے خود کو بچاتے ہوئے اپنی آزادی کی حفاظت کرنا ادب (اور آرٹ) کا بنیادی فریضہ ہے۔ ایک مابعد جدید دنیا میں جہاں انفرادی تخلیقی استعداد کی اہمیت پچھلے تمام ادوار کی بہ نسبت بہت زیادہ ہے، ادب اور آرٹ اس صلاحیت کو ترقی دینے میں نمایاں رول ادا کرتے ہیں۔ (تخلیق کی) اس سرگرمی کے ذریعہ کم سے کم لاگت میں انسان کو زیادہ سے زیادہ منافع حاصل ہوتا ہے۔ اور یہ منافع مبنی ہوتا ہے قدروں کے احساس اور اخلاقیات کے ایک ایسے تصور پر جو صرف (اور صرف) ادب اور فنون کی گرفت میں آتے ہیں۔ (John Tusa: Art Matters)

آج معاصر ادب کی پہچان اور علی گڑھ کی فکری اور تخلیقی وراثت سے وابستہ مسئلوں کا جائزہ لیتے وقت ضرورت اس بات کی ہے کہ اس بنیادی نکتے کو نظر انداز نہ کیا جائے۔

●●●

مشترکہ تہذیبی وراثت اور اردو زبان

ہر زندہ تہذیب اپنے دروازے تمام سمتوں میں کھلے رکھتی ہے۔ بیرونی عناصر اور اثرات سے اپنے آپ کو ہمیشہ بچائے رکھنے کی کوشش، اور اس کوشش کے تحت اپنی فکری اور معاشرتی گھیرے بندی کا مطلب ہے اپنی تہذیب کے استحکام کی طرف سے ایک طرح کی خوف زدگی اور اپنے تئیں ایک چھپی ہوئی بے اعتمادی میں مبتلا ہونا: یہ رویہ ہماری ادبی روایت کے مزاج سے ذرا بھی مناسبت نہیں رکھتا۔

ہماری اجتماعی زندگی میں ۱۹۴۷ء کے آس پاس کا زمانہ اس لحاظ سے ایک خاص اہمیت رکھتا ہے کہ تقسیم کے ساتھ، بہت بڑے پیمانے پر ہجرت اور فرقہ وارانہ فسادات کے سانحے نے اردو کے ادبی اور لسانی مسئلے کو اصل سیاق سے الگ کر کے اسے ایک سیاسی مسئلہ بنا دیا تھا۔ ان ہیجان خیز اور بے چین دنوں میں اردو کا نام لینا، کھلے عام اردو کی کتابیں رسالے پڑھنا اور اردو کے حقوق کی بات کرنا آسان نہیں تھا۔ جس غیر ذمے دارانہ بے پروائی کے ساتھ مسلم لیگ نے اردو کا نام ایک سیاسی نعرے کے طور پر لینا شروع کیا تھا، اس سے کہیں زیادہ بے احتیاطی کے ساتھ، اردو کے مخالفین اس زبان کی ماہیت اور مزاج، اس کی ادبی روایت اور اس سے وابستہ معاشرت پر طرح طرح کی تہمتیں دھرنے لگے تھے۔

تقریباً اسی پُر آشوب زمانے میں محمد حسن عسکری نے فرقہ وارانہ وابستگی، ہندستانی بٹوارے، پاکستان کے قیام اور اردو کے کردار، نیز اردو کو درپیش مسئلوں پر تواتر کے ساتھ چند مضامین لکھے۔ اپریل ۱۹۴۷ء سے لے کر دسمبر ۱۹۴۸ء تک رسالہ ساقی میں ان کے ماہانہ کالم، بالعموم انہی مسئلوں کو موضوع بناتے ہیں۔ مثال کے طور پر "تقسیم ہند کے بعد" کے عنوان سے انھوں نے اپنے مستقل کالم "جھلکیاں" کے تحت جو مضمون لکھا تھا اس کے چند اقتباسات اس طرح ہیں:

> تاریخ کے اعتبار سے تو یہ بالکل درست ہے کہ ہندوؤں اور مسلمانوں، دونوں کے اشتراک سے یہ زبان وجود میں آئی ہے، خواہ اس میں غالب حصہ مسلمانوں کا ہو، اس غالب حصے کی توجیہ بھی، کچھ

خطبہ: "مولانا ابوالکلام آزاد اردو یونیورسٹی، مئی ۲۰۰۶ء

عرصہ ہوا فراق صاحب نے بڑے انصاف کے ساتھ کی ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ جس وقت اردو ترقی کر رہی تھی اس وقت مسلمانوں کی تخلیقی صلاحیت اور لسانی حس ہندوؤں سے زیادہ تیز تھی اور اسی وجہ سے مسلم کلچر کا رنگ اتنا زیادہ اردو پر چڑھتا گیا۔ جس وقت مسلمانوں کو اس بات کا احساس پیدا ہوا کہ اردو میں ہندو تہذیب کے اثرات کم ہیں، تو انھوں نے خود بڑی خوشی سے ہندو دیومالا کے تصورات اور ہندی کے بیسیوں لفظوں کو اردو میں داخل کرنا شروع کر دیا۔

عسکری صاحب آگے چل کر یہ بھی کہتے ہیں کہ

۔۔۔۔۔ اگر مسلمانوں کی کوئی کلچرل زبان ہندستان میں ہو سکتی تھی تو وہ فارسی تھی، لیکن انھوں نے فارسی کو چھوڑا۔ اس ہندستانی زبان کو ایسا اپنایا کہ ہندستانی مسلمانوں کا کلچر اردو زبان کا اسیر ہو کر رہ گیا۔

اور سب سے بڑی بات اس سلسلے میں یہ ہے کہ:

اردو زبان سے عظیم تر کوئی چیز ہم نے ہندستان کو نہیں دی۔ اس کی قیمت تاج محل سے بھی ہزاروں گنی زیادہ ہے۔ ہمیں اس زبان پر فخر ہے، ہمیں اس کی ہندستانیت پر فخر ہے اور ہم اس کی ہندستانیت کو عربیت یا ایرانیت سے بدلنے کو قطعاً تیار نہیں ہیں۔ اس زبان کے لب و لہجے میں اس کے الفاظ اور جملوں کی ساخت میں ہماری بہترین صلاحیتیں صرف ہوئی ہیں اور ہم نے مانجھ مانجھ کر اس زبان کی ہندستانیت کو چمکایا ہے۔

میں نے یہاں عسکری صاحب کے یہ اقتباسات اس خیال سے نقل کیے ہیں کہ عسکری صاحب اسلامی فکر و تہذیب کے بہت بڑے نمایندے سمجھے جاتے ہیں اور انھوں نے اپنے ان مضامین کے تقریباً ساتھ ہی ساتھ، بس دو تین برس کے فرق سے اسلامی ادب کا نظریہ بھی پیش کیا تھا۔ وہ ایک پیچیدہ ذہن رکھتے تھے۔ چنانچہ تہذیب اور ثقافت کا ان کا تصور بھی سیدھا سادا اور یک سطحی نہیں تھا۔ یہی خصوصیت ان کے، ادبی روایت اور اردو کے پس منظر میں اپنے ثقافتی ورثے کی بابت خیالات میں بھی دیکھی جا سکتی ہے۔ ان کا یہ کہنا کہ اردو کی قدر و قیمت تاج محل سے بھی کہیں زیادہ ہے، اردو کی روح اور اس کے بدن یا دوسرے لفظوں میں اس کی تجریدی سچائیوں اور اس کے ظاہری وجود، دونوں کا احاطہ ایک ساتھ کرتا ہے۔ اس سے یہ حقیقت سامنے آتی ہے کہ ہر بڑی تہذیب کی طرح اردو کو عقبی پردہ مہیا کرنے والی تہذیب بھی، اشیا و احساسات اور اظہار کے مخفی اور مشہود سانچوں میں ڈھل کر اپنی تکمیل کو پہنچی ہے۔

اجتماعی زندگی کا وہ پورا سلسلہ جسے ہم مشترکہ تہذیب کا نام دیتے ہیں ایک منفرد طرز احساس کا ترجمان ہے۔ اس طرز احساس کی پہچان کے لیے ہمیں ایک تاریخی واقعہ، بہرحال اپنے پیش نظر رکھنا

ہوگا، یہ کہ ہندی مسلمانوں کا طرز احساس دنیا کے دوسرے حصوں اور ملکوں میں رہنے والے مسلمانوں کے طرز احساس سے بہت مختلف ہے۔ ہندی مسلمانوں نے جس تہذیبی منظر نامے کی تشکیل کی، وہ ایک ناگزیر مقامی رنگ کا حامل ہے۔ مشرق و مغرب کے دوسرے تمام علاقوں میں آباد مسلمانوں کی تہذیب اسی لیے، ہندی مسلمانوں کی تہذیب سے نہ صرف یہ کہ ایک الگ پہچان رکھتی ہے، بعض معاملات میں تو وہ دوسروں کے لیے شاید قابل قبول بھی نہ ہوگی۔

سجاد ظہیر نے اپنے کتابچے ''اردو، ہندی، ہندستانی'' (اشاعت کتب پبلشرز، بمبئی، ستمبر ۱۹۴۷ء) میں پروفیسر سنیتی کمار چٹرجی کا ایک اقتباس نقل کیا ہے۔ (ان کی کتاب ''انڈو آرینس اینڈ ہندی'' سے) اقتباس حسب ذیل ہے:

> سترہویں صدی اور اٹھارہویں صدی عیسوی میں ہندی یا ہندستانی کا پھیلنا، مرکزی مغل حکومت کا ہندستان پر سب سے بڑا احسان ہے۔ یہ زبان دہلی دربار کے وقار کے ساتھ ہر جگہ پہنچ گئی۔ فارسی کسی قدر پیچھے ہٹ گئی۔ ہندی یا ہندستانی جس میں کسی قدر فارسیت شامل تھی، یا زبان اردوئے معلی یا درباری زبان ان لوگوں میں رائج تھی جن کو دربار سے کچھ بھی تعلق تھا خواہ وہ فوج کے لوگ ہوں یا سرکاری عہدوں پر فائز ہوں۔

اور مختلف تاریخی شواہد کی بنیاد پر سجاد ظہیر نے سنیتی کمار چٹرجی کے متذکرہ موقف کی تصدیق ان لفظوں میں کی ہے کہ ''جدید ہندی نے کھڑی بولی کا ڈھانچہ اردو سے لیا، لیکن اس میں ان الفاظ، بندشوں اور ترکیبوں اور ان خیالات اور ادبی روایات کی روح بھری جو ہندو تہذیب کے زیر اثر صوبوں سے اودھی، برج بھاشا، اور شمالی ہندستان کی دیگر عوامی بولیوں میں برابر موجود تھیں اور جن کا مسلسل ارتقا ہو رہا تھا۔ مسلمانوں کے عہد حکومت میں (نہ صرف یہ کہ یہ سلسلہ منقطع نہیں ہوا) اس سلسلے میں زبردست ترقی ہوئی تھی۔ خود مسلمانوں نے اس ترقی میں معتد بہ حصہ لیا تھا۔''

اس ضمن میں مسلمانوں کے رول سے متعلق تفصیلات کا احاطہ یہاں ممکن نہیں ہے۔ تاہم اس حقیقت کی نشاندہی یہاں ضروری ہے کہ اپنی بنیادی نحوی ساخت کی مماثلت کے باوجود، اردو اور ہندی، اپنی ادبی اور تحریری شکل میں دو الگ الگ زبانیں ہیں۔ دونوں ''ہمارے ملک کی فطری اور تاریخی پیداوار ہیں۔ دونوں ہندستانی ہیں۔'' (سجاد ظہیر) اس سیدھے سادے مسئلے کو پیچیدہ بنایا ہے، فرقہ پرستی کے فروغ اور انفرادی تشخص کے جذباتی سوال نے۔

لہٰذا اردو کے مسئلے کو مشترکہ تہذیب، ہندستان کی جمہوریت اور سیکولرازم کے ایک اہم آزمائشی

مرحلے، ایک میزان کے طور پر بھی دیکھا جا سکتا ہے۔ ہماری اجتماعی زندگی کے اتار چڑھاؤ اور ہمارے سیاسی کلچر کی دھوپ چھاؤں کے ساتھ ہمارے یہاں اردو کا نقشہ بھی بنتا بگڑتا اور بدلتا رہا ہے۔ استحکام، صلابت اور پائداری کو کبھی بھی ہماری عام سیاسی فکر کے شناختی نشان کی حیثیت حاصل نہیں رہی۔ جمہوریت کے تماشوں پر ذہنی موسم کی تبدیلی کا اثر بہت تیزی سے رونما ہوتا ہے، چنانچہ اردو کے معاملے میں بھی تبدیلی کے یہ رنگ ہمیشہ سے نمایاں رہے ہیں۔ ہمارے یہاں سیاسی قیادت کا بوجھ اٹھانے والے، اخلاقی لحاظ سے بالعموم بہت کمزور اور ذہنی اعتبار سے بہت ناقابل اعتبار دکھائی دیتے ہیں۔ اپنی وفاداریاں اور اپنی ترجیحات کی ترمیم و تنسیخ میں انھوں نے غیر معمولی کمال حاصل کیا ہے۔ اور یہ صورت حال موجود دور میں پہلے سے زیادہ کھل کر سامنے آئی ہے۔ آزاد ہندستان میں گاندھی جی کو تو بعض واضح اسباب کی بنا پر اس مسئلے کی طرف توجہ کی مہلت نہ مل سکی۔ لیکن آزاد ہندستان کے پہلے وزیر اعظم کی حیثیت سے نہرو جی نے اپنی بہت سی تحریروں میں اس مسئلے کا احاطہ کیا ہے۔

نہرو جی کا ذہن اور شعور جس فضا کا اور جس اجتماعی ثقافت کا پروردہ تھا، وہ اب ماضی کا قصہ ہے۔ آندرے ژید کا ایک قول ہے جو مجھے سیاسی مسائل کے پس منظر میں گرد و پیش کی زندگی پر نظر ڈالتے وقت اکثر یاد آ جاتا ہے، قول یہ ہے کہ "ہر شے پست اور ذلیل ہو جاتی ہے۔ جب سیاست اسے اپنے ہاتھ میں لے لیتی ہے۔" ابھی حال میں (مارچ ۲۰۰۶ء) آپ نے بابائے قوم مہاتما گاندھی کی سمادھی پر ایک مقتدر کتے کو طواف کرتے ہوئے دیکھا ہوگا۔ یہ ہمارے سیاسی کلچر کے زوال کی ہی ایک نشانی ہے۔ ظاہر ہے کہ ہماری اجتماعی تاریخ کا جو دور نہرو جی کی سرگرمیوں کا اسٹیج بنا تھا وہ آج کے دور کی بہ نسبت بہت مختلف تھا۔ ۱۹۴۷ء سے پہلے، حصول آزادی کی جدوجہد کے دور میں اور آزاد ہندستان کے قیام کے دور میں ہماری قومی زندگی جن ناموں سے روشن تھی، وہ معدوم ہو چکے، ان کی بے لوث شخصیتیں جس سانچے میں ڈھل کر سامنے آئی تھیں، وہ سانچہ کب کا ٹوٹ چکا۔ اس کے ساتھ ساتھ اقدار، تصورات اور اسالیب زندگی کی جو دستاویز اُن ادوار میں مرتب کی گئی تھی اب اس کا نشان دکھائی نہیں دیتا۔ ہماری سیاسی جماعتیں، یہاں تک کہ کانگریس جیسی تجربہ کار، روایت چشیدہ اور آزمودہ جماعت بھی اپنے مرکز سے کب کی کھسک چکی ہے۔ اس جماعت کے طرزِ فکر، منصوبوں اور پالیسیوں میں بھی انقلاب آ چکا ہے۔ حیرانی اس بات پر ہوتی ہے کہ سمپورنا نند اور پرشوتم داس ٹنڈن کی فکر کو خود کانگریس نے مہاتما گاندھی اور جواہر لال نہرو کی فکر سے زیادہ طاقت ور تسلیم کر لیا اور اس کی فرماں بردار بن گئی۔ اس کے علاوہ ہمارے یہاں سیاست کی زبان کے چلن نے زبانوں کی سیاست کا بھی ایک مصنوعی مسئلہ کھڑا کر دیا ہے۔

جمہوریت کے دباؤ اور مصلحتوں نے اس مسئلے کو اس کی بساط سے زیادہ الجھا دیا ہے، بالخصوص اردو کے معاملے میں۔ اسی لیے اردو کے مسئلوں کا حقیقت پسندانہ حل ڈھونڈنے سے زیادہ انھیں ٹالنے یا بہلانے کی کوششیں عام ہیں۔ یہ کوششیں سیاسی حربوں سے زیادہ کی حیثیت نہیں رکھتیں۔ تقسیم کے بعد سے لے کر اب تک اردو کی ترقی یا تنزلی کا جو بھی تجربہ ہم نے قومی سطح پر کیا ہے، اس کے پس پشت، ہمیشہ ایک خاص ذہن بلکہ یہ کہنا چاہیے کہ زیادہ تر ایک خاص طرح کی ذہنیت کارفرما رہی ہے۔ صرف خیراندیشیوں پر مبنی الفاظ اور کاغذات میں دفن رپورٹیں تاریخ کا رخ نہیں بدل سکتیں۔ گجرال کمیٹی، جعفری کمیٹی کی سفارشات کا حشر سامنے ہے۔ سرکاری دفاتر اور ماس میڈیا کے اداروں میں اردو کے حال کا جائزہ ہمیں ان کے ماضی کی روشنی میں لینا چاہیے۔ کورٹ کچہری سے لے کر اسکولوں اور کالجوں یونیورسٹیوں تک اور ریلوے اسٹیشن سے لے کر ریڈیو اسٹیشن اور دوردرشن تک ایک عبرت ناک کہانی پھیلی ہوئی ہے۔

نہرو جی کی ذہنی شخصیت کا خاکہ آج کی دنیا سے بہت مختلف قسم کی دنیا میں مرتب ہوا تھا۔ اس سلسلے میں کسی قیاس کی ضرورت نہیں ہے۔ ان کی ابتدائی تحریریں، بہت تفصیل کے ساتھ، اس خاکے کی نقاب کشائی کرتی ہیں۔ ۹۸۔۱۹۹۷ء میں مجھے باضابطہ طور پر ان تحریروں کو غور سے پڑھنے اور ان کا تجزیہ کرنے کا ایک موقع اس وقت ملا جب نیشنل بک ٹرسٹ نے مجھے ان تحریروں کے (ایک مجموعے کا اردو میں) ترجمے کی ذمے داری سونپی۔ نہرو جی کی منتخب تحریروں کا مجموعہ (جدوجہد کے سال: منتخب تحریریں) بالآخر ۱۹۹۹ء میں نیشنل بک ٹرسٹ کی طرف سے شائع کیا گیا۔ اس انتہائی دلچسپ اور اہم تاریخی انتھولوجی میں مشترکہ تہذیب، اردو اور ہندستان کے لسانی مسئلے کے موضوع پر نہرو جی کی دو تحریریں شامل ہیں۔ ایک تو ان کا مضمون ہے" زبان کا مسئلہ" کے عنوان سے جو ۱۲/۱۱ر اگست ۱۹۳۷ء کے The Bombay Chronicle میں پہلی بار چھپا اور نہرو جی کے Selected Works کی آٹھویں جلد میں شامل ہے۔ دوسری تحریر نہرو جی کے ایک خط سے ماخوذ ہے جو انھوں نے ۲۲ر ستمبر ۱۹۳۶ء کو سید محمود کے نام لکھا تھا۔ ان کا یہ خط بھی" ہندستان کے لیے ایک مشترکہ زبان" کے مسئلے پر ہے اور نہرو کے سلیکٹڈ ورکس کی ساتویں جلد میں شامل ہے۔ زبان کے مسئلے کو اور اردو کے مسئلے کو نہرو جی اس وقت کس نظر سے دیکھتے تھے، اس کا کچھ اندازہ حسب ذیل اقتباسات سے کیا جا سکتا ہے۔ بامبے کرانیکل والے مضمون میں نہرو جی نے لکھا تھا۔

—— زبان کے سلسلے میں حکومت کی پالیسی کیا ہو؟ کانگریس نے مختصراً مگر وضاحت اور یقین کے ساتھ، بنیادی حقوق پر اپنی قرارداد (کراچی کانگریس ۱۹۳۱ء) میں کہا ہے "اقلیتوں کی اور مختلف لسانی علاقوں کی ثقافت، زبان اور رسم الخط کا تحفظ کیا جائے گا" اس اعلانیے نے کانگریس کو پابند کر دیا ہے

اور کوئی بھی اقلیتی یا لسانی گروہ، اس سے زیادہ وسیع کسی یقین دہانی کا مطالبہ نہیں کر سکتا۔ علاوہ بریں کانگریس نے اپنے آئین میں اور اس کے ساتھ ساتھ بہت سی قراردادوں میں یہ کہا ہے کہ ملک کی عام زبان جب کہ ہندستانی ہوگی اپنے اپنے علاقے میں صوبائی زبانوں کو برتری حاصل رہنی چاہیے۔ کوئی زبان قرارداد کے ذریعے مسلط نہیں کی جا سکتی۔

ایک اور اقتباس اس طرح ہے کہ

(ہمارے لیے) واحد ممکنہ کل ہند زبان ہندستانی ہے۔ اسے پہلے سے ہی بارہ کروڑ لوگ بولتے ہیں اور دوسرے لکھو کھا لوگ سمجھتے ہیں۔ یہاں تک کہ وہ لوگ بھی جو اسے ابھی بالکل نہیں سمجھتے کسی غیر ملکی زبان کے مقابلے میں کہیں زیادہ آسانی سے اسے سیکھ لیتے ہیں۔ ہندستان کی تمام زبانوں میں بہت سے مشترکہ لفظ ہیں لیکن اس سے کہیں زیادہ اہم بات جو ہے وہ ہے ان زبانوں کے ثقافتی پس منظر کا اشتراک، خیالات کی مماثلت اور بہت سی لسانی مشابہتیں۔ یہ باتیں کسی ہندستانی کے لیے ایک دوسری ہندستانی زبان کا سیکھنا نسبتاً آسان بنا دیتی ہیں۔

ہندستانی کی وکالت گاندھی جی نے بھی کی تھی۔ اس موضوع پر سجاد ظہیر نے اپنے کتابچے میں تمام ضروری تفصیلات جمع کر دی ہیں اور ان سے یہ حقیقت سامنے آئی ہے کہ ہندستانی کا تصور اس وقت صرف ایک سرسری خواب جیسا تھا، جس پر اصرار خود گاندھی جی بھی نہ کر سکے اور جہاں تک کانگریس سمیت، ہماری سیاسی جماعتوں کا تعلق ہے تو وہ لفظ ہندستانی کو مختلف موقعوں پر مختلف معنی پہناتی رہیں۔ ہندستانی کا تصور کسی کے لیے دیانت دارانہ یقین کا مرکز نہ بن سکا۔ نہرو جی نے اسی مضمون میں جس کا ذکر پہلے کیا گیا تھا رسم خط کا سوال بھی اٹھایا ہے، لیکن زندہ سچائیوں کی بنیاد پر اس نتیجے تک پہنچے ہیں کہ

اردو رسم خط کو اپنی موجودہ شکل میں برقرار رکھنا ہے۔ گرچہ اسے قدرے آسان تر بنانے کی کچھ کوشش کی جا سکتی ہے۔

ہندی کو ہندوؤں کی اور اردو کو مسلمانوں کی زبان سمجھنا مہمل بات ہے۔ اپنے رسم خط سے قطع نظر، اردو بھی ہندستان ہی کی مٹی سے اٹھی ہے اور ہندستان سے باہر اس کی کوئی جگہ نہیں ہے۔ آج بھی شمالی (ہندستان) کے ہندوؤں کی بہت بڑی تعداد کی یہ گھریلو زبان ہے۔

سید محمود کے نام اپنے مکتوب مورخہ ۲۴ ستمبر ۱۹۳۶ء میں جس کا ذکر پہلے آ چکا ہے اور جسے ''ہندستان کے لیے ایک مشترکہ زبان'' کے عنوان سے نہرو جی کی منتخب تحریروں میں شامل کر لیا گیا ہے،

نہرو جی نے بہت صاف لفظوں میں لکھا تھا کہ:

اردو کو میں اپنی زبان سمجھتا ہوں جسے میں اپنے بچپن سے بولتا آیا ہوں۔ میری اپنی بدقسمتی کہ مجھے ایسی تعلیم ملی جس کی وجہ سے میں نہ تو مناسب طور پر اردو سیکھ سکا، نہ ہندی۔ لیکن اس کا مطلب یہ تو نہیں کہ اردو میری زبان ہی نہیں رہ گئی۔ اسی لیے میں خود بھی اس مسئلے پر فرقہ وارانہ نقطۂ نظر سے نہیں بلکہ ایک قطعاً لسانی نقطۂ نظر سے غور کرتا ہوں اور چاہتا ہوں کہ دوسرے بھی ایسا ہی کریں۔ اس ضمن میں ہندو ثقافت اور مسلم ثقافت کی بات کرنا اصل نکتے سے ہٹ کر بات کرنے کے مترادف ہے۔

اپنے خط کا خاتمہ نہرو جی نے ان لفظوں کے ساتھ کیا تھا کہ

''ہندستان میں ہمارا نصب العین ناگزیر طور پر ایک متحدہ قوم کی تعمیر ہونا چاہیے، سیاسی لحاظ سے بھی اور دوسری باتوں کے لحاظ سے بھی۔ اس متحدہ قوم کے ثقافتی رابطے بہت مضبوط ہونے چاہئیں اور اسی کے ساتھ ساتھ ثقافتی انحراف کی مختلف صورتوں کو ترقی دینے میں پوری رواداری بھی۔ انحراف کی ان صورتوں کی، دراصل حوصلہ افزائی بھی ہونی چاہیے اور انھیں مدد بھی دی جانی چاہیے۔ ہم ہندستان میں خشک اور بے رنگ یکسانیت نہیں چاہتے بلکہ ایک وسیع اور متنوع زندگی کے طالب ہیں جو زبردست توانائی سے چھلک رہی ہو۔ اس سے آگے ہمیں ایک مشترکہ عالمی ثقافت اور عالمی نظام کے لیے بھی کام کرنا ہوگا۔ کیونکہ دنیا بھر میں موجودہ ابتری اور انتشار سے نجات کا یہی ایک راستہ ہے......

گویا کہ اردو کے مسئلے کو نہرو جی نہ تو صرف ایک فرقہ وارانہ مسئلے کے طور پر دیکھ رہے تھے نہ صرف ایک سیاسی مسئلے کے طور پر۔ ان کے نزدیک اردو کا مسئلہ ہماری سیکولرازم اور قومی ثقافت کے ساتھ ساتھ ایک ہمہ گیر انسانی سیاق بھی رکھتا تھا۔ اور اسے اسی انسانی سطح پر حل کرنے کی ضرورت تھی۔ وہ تہذیب کا، قومیت کا اور ثقافت کا بہت وسیع تصورر کھتے تھے۔ وہ انسانی صورت حال اور اس سے وابستہ مسئلوں کو نہ تو صرف ایک سیاست داں کے طور پر دیکھتے تھے، نہ صرف ایک ہندستانی کے طور پر۔ عملی سیاست سے ان کا تعلق بہت گہرا اور براہ راست تھا اور انھوں نے ایک سربرآوردہ سیاسی جماعت میں باقاعدہ شمولیت اختیار کی تھی، مگر زبان، مذہب، تاریخ، قومیت اور ثقافت کے بارے میں انھوں نے کبھی صرف ایک سیاسی موقف اپنا لینا کافی نہ سمجھا۔ وہ ایک سماجی مفکر، ایک مدبر اور ایک انتہائی حساس ذہن رکھنے والے مورخ کے طور پر اپنے شخصی اور اجتماعی تجربے میں آنے والی ہر سچائی کو سمجھنے کی کوشش کرتے تھے۔ اردو کا مسئلہ بھی ان کے لیے ایسی ہی ایک معاشرتی سچائی کا ترجمان تھا۔

دہرہ دون جیل سے ۲۴ر جولائی ۱۹۴۱ء کو گاندھی جی کے نام ایک خط میں نہرو جی نے لکھا تھا:

> میرا یقین ہندستان میں بہت شدید ہے گو اس یقین کی تعریف کرنا مشکل ہوگا۔ ابھی تک، میں کبھی بھی ہندستان کے عام لوگوں سے مایوس نہیں ہوا کیونکہ شاید میں نے ان سے بہت زیادہ توقعات بھی وابستہ نہیں کیں۔ لیکن اکثر اوقات مجھے (اپنے جیسے) متوسط طبقوں (کے افراد) سے وحشت اور مایوسی ہوتی ہے جو قدروں کے حسن کے، ہر اس شے کے احساس کو کھو بیٹھے ہیں جو زندگی کے لیے ضروری ہوتا ہے۔ ان کی بیہودگی اور کمزوری اور محدود رویوں سے مجھے کراہت ہوتی ہے۔ ہم ایک عہد کے اختتام تک آ پہنچے ہیں۔ اور اب باتیں بنانے کے لیے سیاسی داؤں پیچ اور جوڑ توڑ کے لیے اور ایک عام سیاست داں کے تمام کرتبوں کے لیے مزید گنجایش نہیں رہ گئی ہے۔ اس برہنہ زمانے میں جس نے تمام کمزوریوں کو بے نقاب کر دیا ہے، صرف طاقت کوئی معنی نہیں رکھتی۔

یہ نقطۂ نظر اور فکر کا یہ اسلوب کسی سیاست داں کا نہیں ہے۔ اپنے شعور کی گہرائی، وسعت اور گیرائی کے اعتبار سے نہرو جی اپنے عہد میں اکیلے تو نہیں تھے۔ لیکن ان کی سطح پر آ کر تہذیب، معاشرت، تاریخ کے سوالات پر سوچ بچار کی صلاحیت اُس وقت بھی کم لوگوں میں تھی۔ ان کی سیاسی جماعت کانگریس بھی بہت دور تک نہرو جی کی فکر کا ساتھ نہ دے سکی۔ اردو کا مسئلہ، ہندستانی قومیت، ثقافت، اور تہذیب کے مسئلوں کی طرح سلجھنے کے بجائے روز بروز جو الجھتا چلا گیا تو اسی لیے کہ برسر اقتدار آنے کے بعد، کانگریس بھی رفتہ رفتہ عام سیاسی جماعتوں کی طرح ایک سیاسی پارٹی بن گئی۔ کانگریس نے اپنے آپ کو اس تناظر سے تقریباً لاتعلق کر لیا جس کا اظہار نہرو جی اور ان کے بعض معاصرین اور رفقا کی سوچ سے ہوتا ہے۔ چنانچہ آج اردو کو درپیش مسئلوں کی جڑیں بھی اسی زمین میں زیر سطح پھیلی ہوئی ہیں جو کانگریس نے آزادی کے بعد اپنے لمبے دور اقتدار میں بہ ظاہر ہموار کی تھی۔ لہٰذا لسانی سطح پر بھی، ہم اس وقت وہی فصل کاٹ رہے ہیں جو آج سے بہت پہلے آزاد ہندستان میں بوئی گئی تھی۔ ہمارے ملک میں سیاسی کلچر کے ابتذال، جمہوری قدروں کی بے توقیری، سائنسی فکر اور عقلیت کے زوال، فرقہ پرستی اور علاقائیت کے عذاب کی طرح، اردو کا مسئلہ بھی نہرو جی کے خوابوں سے زیادہ دراصل ان خوابوں کی شکست اور شرمندگی کا نشان کہا جا سکتا ہے۔ کانگریس نے اپنے اقتدار کی طویل مدت میں' آزادی کے بعد اگر مصلحت کوشی اور بے جا مفاہمت کا راستہ اپنایا نہ ہوتا تو اس وقت ہندستانی ہماری سرکاری زبان ہوتی اور ہماری اجتماعی زندگی کی طرح اردو کا حال بھی یقیناً مختلف ہوتا۔ سیاست نے ہماری قومی تاریخ کے ساتھ ساتھ ہماری ثقافتی زندگی اور ہمارے لسانی کلچر پر بھی بہت منفی اثر ڈالا ہے۔

●●●

قومی آزادی کی جدوجہد اور اردو

قومی آزادی کی جدوجہد اور برطانوی تسلط کے تحت ہماری نشاۃ ثانیہ کا سوال ایک رسمی موضوع بن کر رہ گیا ہے۔ اس سلسلے میں خود احتسابی کا عمل ہمارے یہاں تقریباً مفقود ہے۔ چنانچہ اکثر بے سوچے سمجھے اعتراض برطانوی اقتدار پر اور بہت غلط قسم کے مفروضے تہذیبی سطح پر اپنی اجتماعی بیداری کے ضمن میں قائم کر لیے جاتے ہیں۔ انیسویں صدی کے پورے ادبی معاشرے پر پسپائی کی جو کیفیت طاری تھی وہ ہمیں فرینکو پرشن وار (Franco-Prussian war) کے بعد رونما ہونے والی فرانسیسی انحطاط پسندی (Decadence) کی یاد دلاتی ہے۔ اسی صورتحال کے پس منظر میں اس واقعے پر غور کرنا چاہیے کہ آزاد، حالی، شبلی، سرسید اور ان کے معاصرین نے "امید" کو اپنی نثر و نظم کے ایک باقاعدہ موضوع کی حیثیت کیوں دی؟

قومی آزادی کی جدوجہد کا موضوع بہت پھیلا ہوا ہے۔ اس کے دائرے میں صحافت، ادب، شاعری سب آ جاتے ہیں۔ یہ سرمایہ اتنا بڑا ہے کہ اس کی فہرست مرتب کرنا بھی ایک نہایت صبر آزما اور وقت طلب کام ہوگا۔ اس ضمن میں خاص طور پر اردو فکشن اور صحافت کا رول بہت اہم ہے۔ ہماری قومی نشاۃ ثانیہ کی تاریخ گرچہ بنگال جاگرن سے شروع ہوئی، لیکن بشمول بنگالی، ہندستان کی کوئی بھی علاقائی زبان اس معاملے میں اردو کے برابر نہیں ٹھہرتی۔ یہ میرا جذباتی مفروضہ نہیں ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ انیسویں صدی کے نصف آخر اور بیسویں صدی کے اوائل کی اردو صحافت اور ڈپٹی نذیر احمد کے قوم پرست معاصرین، لکھنؤ کے حلقہ اودھ پنچ سے لے کر ترقی پسند تحریک (۱۹۳۶ء) کے زیر اثر لکھے جانے والے اردو فکشن کو ہندستان کی دوسری تمام زبانوں پر برتری حاصل ہے، معیار اور مقدار دونوں کی سطح پر۔

اصل موضوع پر آنے سے پہلے میں اس سوال کی طرف توجہ دلانا چاہتا ہوں کہ غلامی کے تصور کو صرف سیاسی غلامی تک محدود رکھا جائے یا تہذیبی، فکری، معاشرتی غلامی کے مضمرات کا جائزہ بھی لیا

جائے۔ میرا خیال ہے کہ غلامی کی یہ دونوں شکلیں ایک دوسرے سے جڑی ہوئی ہیں۔

کولونیل عہد کی تاریخوں میں اس پوری صورت حال کا بیان بہت یک طرفہ، محدود اور متعصبانہ ہے۔ (آزاد ہندستان کے مورخوں میں ایک دوسری جذباتی انتہا پسندی پیدا ہو چلی ہے)، بالخصوص انیسویں صدی کے اواخر میں جو تاریخیں مرتب کی گئیں ان میں غلامی کو آزادی کے بدل(Substitute) کے طور پر پیش کیا گیا ہے اور بہت سے مورخ قدامت پسندی، روایت پسندی، ماضی کے اقدار اور افکار کو غلامی کے آثار کی شکل میں سامنے لاتے ہیں۔ ان کے نزدیک نشاۃ ثانیہ کا مفہوم بس نئے علوم سے رسمی واقفیت، مغرب کی تہذیبی بالا دستی کا اعتراف اور بدیسی اسالیب کی قبولیت ہے، گویا کہ انگریزی پڑھنے کے بعد اور انگریزی اسالیب اختیار کرنے کے بعد لوگ ماضی کی غلامی سے آزاد ہو جائیں گے۔

میرا خیال ہے کہ نشاۃ ثانیہ نے (ماضی کے)ایک اسطور(Myth) کو توڑا تو آگے چل کر بجائے خود ایک نئے اسطور (Myth) کی حیثیت اختیار کر لی۔ اب صورت حال یہ ہے کہ دیسی پن (Nativism) کے میلان کی مقبولیت کے نتیجے میں کئی سماجی مفکر اور ادب کے کئی علما کچھ فیصلے حقیقت کی بنیاد پر کرتے ہیں اور اسی کے ساتھ ساتھ کچھ واہمے بھی جوڑ دیتے ہیں۔

آج ضرورت اس بات کی ہے کہ اس پورے مسئلہ کا جائزہ ایک وسیع اور بسیط پس منظر میں لیا جائے۔ عجیب بات ہے کہ نشاۃ ثانیہ کے دور میں ادب کا جو سرمایہ سامنے آیا، اس میں تاریخ کے بہاؤ اور مادی ترقی کی گونج تو بہت تیز ہے، مگر اس بہاؤ سے اپنے آپ کو بچانے کی جو کوششیں انفرادی سطح پر کی گئیں اور اس ترقی کے پھیر میں ہمارا اجتماعی معاشرہ جس اخلاقی زوال سے دوچار ہوا، اس کی طرف توجہ بہت کم ہوئی ہے۔ حد تو یہ ہے کہ ہم غالب جیسے شاعر کو بھی نشاۃ ثانیہ کے ایک ترجمان کے طور پر دیکھتے ہیں۔ ان کی شاعری کو سوالوں کے ایک نئے سلسلے، ایک نئی عقلیت، احساس اور بصیرت کے روحانی اضطراب، ان کے جذبوں کی باہمی پیکار، ان کی کشمکش اور تاریخ کے سیلاب میں اپنی انفرادیت کے تحفظ اور قیام کی غیر معمولی جستجو کو بھلا دیتے ہیں۔ ہندستان کی علاقائی زبانوں کے ادب میں مغربی تہذیب کی برکتوں کا بیان انیسویں صدی کے ادیبوں کے یہاں بہت عام ہے۔ غالب کے سفر کلکتہ کو بہت سے لوگ آج تک غالب کی حسیت کے ایک نئے موڑ سے تعبیر کرتے ہیں۔ گویا کہ برقی قمقموں، ولایتی میموں، اور ڈاک، تار، ٹیلی فون اور ریل نے غالب کو شعور اور بصیرت کے ایک نئے سفر پر روانہ کر دیا تھا اور وہ اپنے اجتماعی ماضی، اپنی روایت سے آنکھیں پھیر کر ایک نئے مستقبل کی تعمیر میں مصروف ہو گئے تھے۔ اس سلسلے میں ایک معمولی سے سوال پر غور کرنے کی ضرورت بھی محسوس نہیں کی گئی کہ اگر کلکتے کے سفر میں

سائنسی ایجادات کے بخشے ہوئے تجربوں سے تعارف اتنی ہی بڑی چیز تھی تو پھر وہ اصحاب جنھیں اس سفر کی سعادت نصیب نہیں ہوئی، ان کے شعور میں تبدیلی کا محرک کیا تھا؟

مغربی تہذیب کی تعریف وتوصیف کے ساتھ ساتھ ہمارے یہاں اپنے کھوئے جانے اور کسی نہ کسی سطح پر اپنے محاسبے کا ایک عمل بھی جاری رہا۔ مثال کے طور پر یہ دو اقتباسات:

نہ اب وہ جبہ و دستار ہے نہ شان قبا | کہ سر پہ ہیٹ ہے زیب بدن ہے جاکٹ تنگ
مسوں کا ذکر ہے کہتے ہیں کس کو صوم وصلوٰۃ | وضو کے بدلے ہے ہوٹل میں بادۂ گل رنگ
نہ بت کدے میں وہ ناقوس کی صدائیں ہیں | نہ لہر اگلی سی اشنان کی ہے اب لب گنگ
سبق پڑھایا ہے تعلیم نے ہمیں اُلٹا | اٹھا کے طاق پہ رکھ دی ہے عقل کی فرہنگ

(درگا سہائے سرور جہان آبادی: مغرب زدگی)

وہ سوز وگداز اس محفل میں باقی نہ رہا اندھیر ہوا
پروانوں نے جلنا چھوڑ دیا شمعوں نے پگھلنا چھوڑ دیا
ہر گام پہ چند آنکھیں نگراں ہر موڑ پہ اک لیسنس طلب
اس پارک میں آخر اے اکبر میں نے تو ٹہلنا چھوڑ دیا

(اکبرالٰہ آبادی: انقلاب زمانہ)

کہنے کا مطلب یہ ہے کہ ادب، آرٹ اور تخلیقی تخیل کا تاریخی رول صرف زمانے کے راگ میں راگ ملانے یا جنگ کا نقارہ بجانے سے ہی ادا نہیں ہوتا۔ اس کے لیے اپنے ورثے کی حفاظت بھی کرنی پڑتی ہے اور اپنی انفرادیت اور اپنے تشخص کو ایک امانت کے طور پر بچانا اور برتنا بھی ضروری ہو جاتا ہے۔

محمد حسن عسکری نے اکبر پر اپنے دو کالموں (اپریل ۱۹۴۵ء، مئی ۱۹۴۵ء) میں اس نکتے کی طرف توجہ دلائی تھی کہ ہزاروں آدمیوں کی طرف سے کچھ چھوٹے موٹے کام جو قومی معماروں کے نزدیک فضول کا جھنجھٹ ہوتے ہیں، شاعر کر دیتا ہے۔ مثال کے طور پر ایک تو لوگوں کی ذہنی اور جذباتی زندگی کے اظہار کے لیے علامتیں ڈھونڈنا، دوسری طرف یہ دیکھنا کہ چاروں طرف جو ''نشان'' بکھرے ہوئے ہیں ان سے لوگوں کی کون کون سی جذباتی کیفیتیں وابستہ ہیں، عسکری کا خیال ہے کہ ''مادی چیزوں پر انسانی جذبات کی مہر لگانا، یہ شاعر کا کام ہے۔'' چنانچہ اکبر کی شاعری میں انجن، ریل، کالج، اسکول، بسکٹ، ڈبل روٹی، توپ، کونسل، پنشن، کلرکی اور گزٹ کا بیان صرف اشیا کا بیان نہیں ہے۔ بہ قول فراق، ان لفظوں کے واسطے سے اکبر نے ان چیزوں کے معنی اور مشرق کی زندگی پر ان کے اثرات تک پہنچنے کی

کوشش بھی کی ہے۔ ۱۸۵۷ء کے معرکے میں انگریزوں کے ہاتھوں ہندستانیوں کی شکست کا مطلب تھا اپنے ماحول سے وابستہ اشیا کی ایک پوری کھیپ سے محروم ہو جانا اور چیزوں کی دنیا میں ہونے والی تبدیلی کے ایک ہولناک تجربے سے گزرنا۔ اسی لیے انیسویں صدی کی نمایندہ شاعری میں افسردگی اور ملال کا رنگ امید اور نشاط کے رنگ سے زیادہ گہرا اور نمایاں ہے۔ امید کو ایک منصوبہ بند طریقے سے موضوع کے طور پر برتنے کا سلسلہ حالی اور آزاد کی نظموں اور انجمن پنجاب (انجمن اشاعت مفیدہ) کے قیام ساتھ شروع ہوا۔ یہاں اس تفصیل میں جانے کا موقع نہیں کہ یہ انجمن بس بہ ظاہر ادبی تھی لیکن اس کے اصل مقاصد سیاسی تھے۔

ادب اور سیاست کے رابطوں کا ذکر کرتے ہوئے آردل نے کہا تھا کہ جنگ کے زمانے کا ادب دراصل صحافت ہوتی ہے۔ چنانچہ جنگ آزادی کے مضمرات انیسویں صدی کے ادب سے زیادہ اس زمانے کی صحافت کے وسیلے سے سمجھے جاسکتے ہیں۔ گارساں دتاسی نے ۱۸۵۷ء کی جنگ آزادی کا اصل ذمہ دار ہی اس زمانے کی اردو صحافت کو ٹھہرایا ہے۔ اس دور کے کئی اخبارات (صادق الاخبار، دلی اردو اخبار) برطانوی اقتدار کے خلاف خبریں چھاپنے کے ساتھ ساتھ ہماری اجتماعی یادداشت میں انڈو مغل روایات کے بکھرے ہوئے شیرازے کو محفوظ رکھنے کی جدوجہد میں بھی مصروف تھے۔

انیسویں صدی کے حوالے سے ہمارے قومی شعور کی تشکیل میں اردو کا رول دوسری علاقائی زبانوں سے اگر برتر اور زیادہ تر موثر نہیں تو کسی سے کمتر بھی نہیں ہے۔ لیکن شہر آشوب اور اردو مرثیے کی روایت نے اندھیرے اور اجالے کی کشمکش، شخصی اور نظریاتی آمریت سے انکار اور احتجاج کا جو معیار قائم کیا تھا اس کے پیش نظر ہماری قومی شاعری اور ادب کا آہنگ کچھ اور اونچا ہونا چاہیے تھا۔ شہر آشوب کی روایت اٹھارہویں صدی میں اپنی حد کمال کو پہنچ چکی تھی۔ اس پس منظر میں قومی شاعری کے ایک موثر اور طاقتور اسلوب کے لیے زمین پہلے سے ہموار تھی۔ لیکن برہمی اور احتجاج سے زیادہ، ہمارے قومی شعور پر ایک طرح کی دل گرفتگی اور اضمحلال کا رنگ حاوی رہا۔ میرا خیال ہے کہ اردو میں قومی شاعری کی مجموعی روایت کا جائزہ تین الگ الگ سطحوں پر لیا جانا چاہیے۔ ایک تو اعلیٰ طبقے کے رویے اور امرا اور سلاطین کی شاعری کے واسطے سے، دوسرے انیسویں صدی کے متوسط طبقے سے تعلق رکھنے والے شاعروں کے واسطے سے، اور تیسرے عوام الناس کی تخلیقات کے واسطے سے۔ اس نکتے کی وضاحت کے لیے کچھ مثالوں سے مدد لی جاسکتی ہے:

شب کو اندوہ میں رو رو کے بسر کرتے ہیں   دن کو کس رنج و تردد میں بسر کرتے ہیں

نالہ و آہ غرض آٹھ پہر کرتے ہیں   درّ و دیوار پہ حسرت سے نظر کرتے ہیں
خوش رہو اہل وطن ہم تو سفر کرتے ہیں

کس کو الزام دوں قسمت کا ہے سارا یہ پھیر   تھا زبردست میں جن جن پہ ہوا ان کا زیر
اب مرے جانے میں اے اہل جہاں کچھ نہیں دیر   در و دیوار پہ حسرت سے نظر کرتے ہیں
رخصت اے اہل وطن ہم تو سفر کرتے ہیں

کس سے فریاد کروں ہے یہی رقت کا مقام   کیسا کیسا مرا اسباب ہوا ہے نیلام
میرے جانے سے ہر اک گھر میں پڑا ہے کہرام   در و دیوار پہ حسرت سے نظر کرتے ہیں
رخصت اے اہل وطن ہم تو سفر کرتے ہیں

(واجد علی شاہ اختر)

بالعکس ہیں زمانے میں جتنے ہیں کاروبار   شیوہ کیا ہے الٹا زمانے نے اختیار
ہے موسم بہار خزاں اور خزاں بہار   آئی نظر عجب روش باغ روزگار
جو نخل پُرثمر ہیں اٹھا سکتے سر نہیں
سرکش ہیں وہ درخت کہ جن میں ثمر نہیں

باد صبا اڑاتی چمن میں ہے سر پہ خاک   ملتے ہیں سر بہ سر کف افسوس برگِ تاک
غنچے ہیں دل گرفتہ گلوں کے جگر ہیں چاک   کرتی ہیں بلبلیں یہی فریاد دردناک
شاداب حیف خار ہوں گل پائمال ہوں
گلشن ہوں خار نخل مغیلاں نہال ہوں

جائیں نکل فلک کے احاطے سے ہم کہاں   ہووے گا سر پہ چرخ بھی جائیں گے ہم جہاں
کوئی بلا ہے خانۂ زنداں یہ آسماں   چھٹنا محال اس سے ہے جب تک ہے تن میں جاں
جو آگیا ہے اس محل تیرہ رنگ میں
قید حیات سے ہے وہ قید فرنگ میں

(بہادر شاہ ظفر)

ان اشعار میں نوحہ و ماتم کی فضا، ایک تھکی ہاری حسیت اور تقدیر پرستی کا میلان بہت نمایاں ہے۔ اپنی صورت حال کے تجزیے اور واقعات کی منطقی تعبیر کا جذبہ ناپید ہے۔ خود ترحمی اور رقت طلبی نے ان اشعار میں ایک مجہول قسم کی رومانیت کو راہ دی ہے۔ اسی لیے ان میں شعور کی کسی توانا لہر کا سراغ سرے سے نہیں

ملتا۔اسی ضمن میں وہ اشعار بھی آتے ہیں جو رکی پند و نصیحت اور روایتی تصوف کے مضامین پر مبنی ہیں۔

دوسری قسم ان تخلیقات کی ہے جن میں متوسط طبقے کو درپیش مصائب کا بیان ہے۔گردوپیش کے واقعات اور حالات کو ایک جذباتی فاصلے کے ساتھ دیکھا اور دکھایا گیا ہے۔مثلاً

چوک جس کو کہیں وہ مقتل ہے — گھر بنا ہے نمونہ زنداں کا
کوئی واں سے نہ آسکے یاں تک — آدمی واں نہ جاسکے یاں کا
میں نے مانا کہ مل گئے پھر کیا — وہی رونا تن و دل وجاں کا
گاہ جل کر کیا کیے شکوہ — سوزش داغہائے پنہاں کا
گاہ رو کر کہا کیے باہم — ماجرہ دیدہ ہائے گریاں کا
اس طرح وصال سے غالب — کیا مٹے دل سے داغ ہجراں کا

(غالبؔ ۱۸۵۷ء)

جاں بلب ہیں غم سے استادان فن نظم و نثر — مطمئن اس عہد میں دس بیس ناداں ہوں تو کیا
بکتے ہیں ایمان اچھی قیمتوں کو آج کل — اس تجارت میں اگر شاگرد شیطاں ہوں تو کیا
منعم و فیاض ہیں محتاج نان خشک کے — خاکروبوں کو میسر خوانِ الواں ہوں تو کیا
بھیڑیوں سے بچ رہے جو چند یوسف اے فلک — خانماں برباد اسیر بندو زنداں ہوں تو کیا
پیشوایان رہ دیں ڈر سے ہیں عزلت گزیں — گنج کے مانند ویرانوں میں پنہاں ہوں تو کیا
نوحہ گر ہیں قاضیان و مفتیان و اہلِ عدل — چند نا مصنف پناہ اہل دوراں ہوں تو کیا
عالمان باعمل تو پیتے ہیں خون جگر — راحتوں میں رہزنان دین وایماں ہوں تو کیا
تعزیہ خانوں میں خاک اڑتی ہے چلتی ہے شراب — غم سے آنکھیں صورت زخم شہیداں ہوں تو کیا
چھپ گئے گوشوں میں عنقا کی طرح نباض عقل — آج بیمار و مسیحا دونوں یکساں ہوں تو کیا
روئیے کس کس مزے کو یاد کرکے اے فلک — زخم دل پر سینکڑوں خالی نمک داں ہوں تو کیا

(منیر شکوہ آبادی: داغ غم)

لہو کے چشمے ہیں چشم پُر آب کی صورت — شکستہ کاسئہ سر ہیں حباب کی صورت
لٹے ہیں گھر دل خانہ خراب کی صورت — کہاں یہ حشر میں توبہ عذاب کی صورت

زبان تیغ ہے پرسش ہے داد خواہوں کی
رسن ہے، طوق ہے، گردن ہے، بیگناہوں کی

زمیں کے حال پہ اب آسمان روتا ہے ہر اک فراق مکیں میں مکان روتا ہے
کہ طفل و عورت و پیر وجوان روتا ہے غرض یہاں کے لیے اک جہان روتا ہے
جو کہیے جوشش وطوفاں کہی نہیں جاتی
یہاں تو نوح کی کشتی بھی ڈوب ہی جاتی
برنگ بوئے گل اہل چمن چمن سے چلے غریب چھوڑ کے اپنا وطن وطن سے چلے
نہ پوچھ زندوں کو بیچارے کس چلن سے چلے قیامت آئی کہ مردے نکل کفن سے چلے
مقام امن جو ڈھونڈا تو راہ بھی نہ ملی
یہ قہر تھا کہ خدا کی پناہ بھی نہ ملی

(داغ دہلوی: شہرآشوب)

برہمی اور احتجاج کی کیفیت اور جذبے کی شدت کا اظہار یا تو عوامی گیتوں میں ملتا ہے جنھیں مرتب کرنے والوں کا نام کسی کو معلوم نہیں، یا پھر بیسویں صدی کے نصف اول کی تخلیقات میں، جب جلیاں والا باغ کے سانحے کے بعد قومی تحریک زور پکڑ چکی تھی اور ضبط واحتیاط کی حدیں ٹوٹ چکی تھیں۔ اقبال نے ایک پر پیچ اور پائیدار فکری سطح پر اور جوش نے ایک گہری پر شور جذباتی سطح پر مغرب کے تہذیبی اور سیاسی تسلط کے خلاف آواز اٹھائی۔ بہت سی تخلیقات ضبط کر لی گئیں۔ جوش کی ''شکستِ زنداں کا خواب'' اور ''ایسٹ انڈیا کمپنی کے فرزندوں سے خطاب'' جذبے کے انتشار اور ابال کی اور اقبال کی ''جلیاں والا باغ'' اور ''شعاع امید'' جذبے کے ضبط اور تنظیم کی مثالیں ہیں۔ ان نظموں میں جذبے اور آگہی کی دوئی مٹ گئی ہے اور انھیں پڑھتے وقت ہم شعور کی ایک گہری سنجیدہ سرگرمی کا احساس بھی کرتے ہیں۔ ان نظموں کا ایک اہم پہلو ان کے قومی سیاق کا پھیلاؤ ہے، ٹیگور اور نذر الاسلام کے گیتوں کی طرح۔ اردو کے ایک عوامی شاعر (سوامی مارہروی) نے تجربے کی اس کیفیت کو ایک مقبول ومعروف صنف (آلہا) کے پیرایے میں یوں باندھا ہے:

کر کے بیہڑ میری پاکھر تم نے اونچے محل بنائے
جگ مگ میرے دیے بجھا کر اپنے گھر کے دیپ جلائے

میرے سنہری کھلیانوں پر آڑے ترچھے داؤں لگائے
ٹوٹ گئی نربل کی آشا ایسے تم نے جال بچھائے

بھول میں ہم اک کور کو ترسیں گھر میں ہوں تر مال تمھارے
اپنی کمائی آپ لٹا کر ہو گئے ہم کنگال تمھارے
سوکھے کھانکڑ ہاڑ ہیں میرے لال پھلروا گال تمھارے
دینہہ کے ڈانگر بالک میرے لالوں کے ہیں لال تمھارے
جیون کے اس بھوساگر میں بن کے تمھارا کھیون ہارا
اپنا بیڑا آپ ڈبو کر میں نے تم کو پار اتارا
اندھیارے سے لمبے پتھ پر میں نے تم کو دیا سہارا
جگ کے تم ان داتا باجے مجھی کو تم نے بھوکا مارا
ایشر اللہ نام تمھارے دھن کے بل بھگوان تمھارے
دھرتی میری مال تمھارا سانچے ہیں اکھیمان تمھارے
نربل کو ٹھگ موس کے خوش ہو کیسے ہیں ایمان تمھارے
دنیا کوئی اور بتادو جائے بسیں یہ کسان تمھارے
میری پیداوار سے ہر پھر آپ ہی سارا لابھ اٹھائیں
کڑوی کڑوی تھو تھو کر کے میٹھا میٹھا ہپ کر جائیں
میرے دم سے راج سنگھاسن میرے بل سے شوبھا اس کی
میں بھارت کا، بھارت میرا، میں نے کی ہے سیوا اس کی
تم کیا جانو رام اور ایشر تم کیا جانو پوجا اس کی
کوڑی کوڑی تم نے جوڑی کھا گئی آس نراشا اس کی

یہ صرف کچھ اشارے ہیں قومی تحریک میں اردو ادیبوں کے رول کی نوعیت کے بارے میں۔ اپنے حجم کے لحاظ سے یہ قصہ بہت طولانی ہے؛ نثر و نظم کی مختلف صنفوں اور اخبارات و رسائل کے سیکڑوں صفحوں پر پھیلا ہوا ہے۔ ظاہر ہے کہ اس نوٹ کا مقصد ان کی فہرست مرتب کرنا اور تفصیلات پیش کرنا نہیں ہے۔ (خدا بخش اورینٹل لائبریری، سیمینار)

●●●

پہلا ہندستانی ناول

حسن شاہ کے ناول نشتر کا یہ ترجمہ The Nautch Girl اور اس کی یہ بازیافت ہندستانی ناول خاص طور پر اردو ناول کی تاریخ کا ایک معنی خیز واقعہ ہے۔ بعض کتابوں کی اشاعت کسی ادبی روایت کے سلسلے میں ہمارے مسلمات اور مفروضات کو یکسر تبدیل کر کے رکھ دیتی ہے۔ قرۃ العین حیدر کا یہ ترجمہ بھی اسی نوعیت کی کتاب ہے۔ ہمارے اجتماعی تہذیبی نشاۃ ثانیہ کے عہد آغاز یعنی اٹھارہویں صدی کے اواخر سے آج تک، یہ خیال عام چلا آتا ہے کہ ادب کی کئی صنفوں مثلاً تنقید، ناول، انشائیہ یا Essay کی شروعات ہندستان میں انگریزوں کے اقتدار اور انگریزی تمدن کے ارتقا کا نتیجہ ہے۔ گویا کہ اگر اینگلو انڈین ادبی روایت اور اینگلو انڈین کلچر کی داغ بیل نہ پڑی ہوتی تو ہم جدید تصورات اور جدید اصناف کی دولت سے محروم رہ جاتے۔ لارڈ میکالے کا ان خطوط پر سوچنا اور ہندستانی ادبی اور علمی روایت کے بارے میں جا و بے جا باتیں کرنا تو سمجھ میں آتا ہے بہر حال یہ بزرگ حکمراں طبقے کا فرد اور نشۂ اقتدار میں غرق تھا مگر اس بے بصری کا کیا جواز ہے کہ ہم ابھی تک اپنی تخلیقی اور علمی روایات کے مشرقی سرچشموں کی شناخت اور ان کی اہمیت کے اعتراف میں جھجکتے ہیں۔ یہ ایک طرح کی تہذیبی بے اعتمادی ہے۔ تہذیب اور تاریخ کے معاملات میں حد سے بڑھی ہوئی خودنگری اور خوش گمانی اگر صحیح نتیجوں تک رسائی میں رکاوٹ ڈالتی ہے تو اس طرح کی بے اعتمادی اور اپنے آپ کو سمجھنے کے لیے بغیر سوچے سمجھے مغرب کی طرف لپکنے کی عادت نے بھی ہمیں خاصا خراب کیا ہے۔ ضرورت اس بات کی ہے کہ ہم حالی، شبلی، آزاد کے ادبی تصورات کی مشرقی اساس کے ساتھ ساتھ اپنے ناول، افسانے، انشائیے کی عربی، ایرانی اور ہندستانی بنیادوں کو نئے سرے سے سمجھنے کی کوشش کریں۔ کسی بھی ادبی صنف کو اس کے حقیقی سیاق میں رکھے بغیر ہم اس کا جو بھی مفہوم متعین کریں گے، ناقص اور نا تمام ہوگا۔

جس ملک میں قصہ گوئی کی روایت سلسلہ کتھا سرت ساگر، پنچ تنتر، جاتک سے لے کر حکایات، قصص، داستانوں تک، پورے مشرق کی کئی صدیوں پر پھیلا ہوا ہو، وہاں قصے ہی کی ایک صنف یعنی

ناول کا اس سلسلے سے بالکل لاتعلق ہونا ایک حیران کن مفروضہ تھا۔ خود ہندستان میں، مختلف زمانے، کتھا کہانی کے مختلف اسالیب کے ساتھ سامنے آئے۔ چنانچہ اٹھارہویں اور انیسویں صدی کے ہندستان کی تاریخ جو بیک وقت ایک بکھرتی ہوئی اور ایک بنتی ہوئی تہذیب کی آویزش سے دوچار رہی، انہی دو صدیوں میں اس نے اپنے ماضی کی نئی تشکیل اور اپنے گم شدہ تہذیبی اسالیب کی تجدید کا تماشہ بھی دیکھا۔ پرانے اسالیب کو تجربے اور حسیت کے ایک نئے منطقے سے جوڑنے کی کوشش آج بھی جاری ہیں۔

لیکن اس مفروضے کو کم وبیش ایک یقین کی حیثیت حاصل ہے کہ ہندستان میں پہلا ناول ۱۸۶۶ء میں لکھا گیا، بہ عنوان کرن گھیلو اور بہ زبان مراٹھی۔ اسی طرح اردو ادب کے عالم اور محقق اپنی اپنی جگہ منشی گمانی لعل کے ریاض دل ربا (سن تصنیف ۱۸۳۲ء) مولوی کریم الدین کے خط تقدیر (سن تصنیف ۱۸۶۲ء) اور ڈپٹی نذیر احمد کے مرأۃ العروس (سن تصنیف ۱۸۶۹ء) کو اردو کا پہلا ناول قرار دیتے ہیں۔ ہر عالم اور محقق اپنے مقدمے کی ایک الگ دلیل رکھتا ہے۔

قرۃ العین حیدر کے اس ترجمہ اور کتاب میں شامل پیش لفظ اور پس لفظ سے صرف اردو ناول نہیں، بلکہ ہندستانی ناول کے سر آغاز کا ایک نیا حوالہ سامنے آیا ہے۔ نشتر کے مصنف حسن شاہ نے یہ کتاب ایک سوانحی قصے کے طور پر ۱۷۹۰ء میں ہندستانی فارسی میں لکھی تھی۔ اس کا اردو ترجمہ اصل کتاب کے سن تصنیف کے سو برس بعد شائع ہوا (مترجم سجاد حسین کسمنڈوی) اور اب اردو ترجمے کی اشاعت کے بھی مزید سو برس بعد قرۃ العین حیدر نے اس قصے کو انگریزی میں منتقل کیا ہے۔

جہاں تک ناول کے رسمی عناصر یا ترکیبی اجزا کا سوال ہے تو حسن شاہ کی یہ تصنیف اس معاملے میں مولوی کریم الدین کی خط تقدیر اور ڈپٹی نذیر احمد کی مرأۃ العروس، کسی سے پیچھے نہیں ہے۔ منشی گمانی لعل کے قصے ریاض دلربا کو ناول ماننے میں مجھے تامل ہے، ہر چند کہ یہ قصہ داستان کے عناصر کی گرفت سے آزاد ہے اور پرانی داستانوں یا قصص سے مختلف بھی۔ اصل میں داستان، ناول افسانے، یا نثر و نظم کی کسی بھی صنف کا شناس نامہ محض چند بند ھے ٹکے اجزا اور عناصر کی بنیاد پر مرتب نہیں ہوتا۔ ادب کی ہر صنف ایک الگ طرز احساس اور اظہار کی ایک مختلف تنظیم کے واسطے سے ظہور میں آتی ہے۔ کسی صنف کے روایتی عناصر یا اس کی ہیئت کے معینہ قوانین کی اطاعت کا ضروری نہیں کہ ہر لکھنے والا پابند ہو، شیکسپیئر نے یونانی ڈرامے کی قوانین میں توسیع اور تبدیلی کے راستے نکالے۔ میر، نظیر، غالب، اقبال سب نے دین بزرگان کی اندھی تقلید سے دامن بچائے رکھا اور اپنی تخلیقات میں ایک خاموش مطالبہ یہ شامل کر دیا کہ ان سے ان کی اپنی شرطوں کے مطابق رابطہ قائم کیا جائے۔

حسن شاہ نہ تو بڑے ادیب تھے نہ معروف ادیب۔ لیکن ان کے احساس اور اظہار کا پیرایہ روایتی داستان گویوں اور قصہ نویسوں سے الگ تھا۔ ہوسکتا ہے کہ اس کا سبب ان کی کوئی نسلی خصوصیت رہی ہو کہ ان کے خاندان سے متعلق کئی افراد جنھوں نے بہ حیثیت ادیب شہرت پائی، اپنے اپنے دائرے میں منفرد ٹھہرے۔ ان میں اردو کے اولین جاسوسی قصوں کے مصنف ظفر عمر، جانوروں کی کہانیاں لکھنے والے رفیق حسین اور ہمارے زمانے کی ناول نگار الطاف فاطمہ کے نام اہم ہیں۔ خود حسن شاہ کا امتیاز یہ ہے کہ ایک انتہائی پابند وضع معاشرے میں انھوں نے پہلی بار ایسے کرداروں کی کہانی لکھی جو بازاری ہونے کی حد تک عام اور معمولی تھے اور کسی طرح کا نمایاں معاشرتی، سماجی، فکری منصب نہیں رکھتے تھے۔ قصے کا ہیرو ایک اینٹی ہیرو ہے، روایتی داستانوں کے ہیروز کی ہر خوبی سے عاری۔ پیشے کے لحاظ سے منشی (کلرک)، طبیعت کے اعتبار سے بہت فرض شناس اور اپنے آقا کے احکامات کا تابع، گہری محبت کرنے والا، مصلحت بیں اور ہمہ وقت اس ڈر کی ڈور میں بندھا ہوا کہ راز محبت کہیں افشا نہ ہو جائے۔ حسن شاہ نے بیس برس کی عمر میں یہ سرگزشت بہ طور کہانی قلم بند کی تھی۔ لیکن کہانی کا ہیرو یا راوی بیس برس کی عمر کے نوجوانوں جیسی کوئی بات اپنے اندر نہیں رکھتا۔ محبت کا جوش دبا دبا سا۔ ایسا لگتا ہے کہ اسے چاہنے کے ساتھ ساتھ چاہے جانے کی طلب بھی بہت ہے۔ مہم جوئی اور خطر پسندی کا اس میں نام ونشان نہیں۔ قصے کے خاتمے پر خانم جان کی موت کا ماتم وہ بے تحاشا کرتا ہے، گریہ و بکا اور اپنی مصلحت بینی یا کمزوری پر ملامت اور یہ سب خانم جان کے بھائی ایک بچے کے سامنے، لیکن اس تمام صورت حال کا ایک پہلو عجیب ہے اور اس سے حسن شاہ کی تخلیقی ہنرمندی کا پتہ بھی چلتا ہے۔ یہ کہ اپنی خام کاریوں کے باوجود عاشق یا راوی کا کردار مسخ نہیں ہوا ہے۔ محبت میں وہ کھرا اور دیانت دار دکھائی دیتا ہے۔

ہیروئن خانم جان ہے اور قصے کا مرکزی کردار۔ اس قصے میں شامل واقعات کی پوری کائنات اسی کے گرد گردش کرتی ہے۔ عمر میں وہ اپنے عاشق سے دو ایک سال بڑی ہے اور کردار کے لحاظ سے بہت طاقتور۔ بہت ذہین وفطین، بہت خوش مذاق، پُرکشش اور خوبصورت، ناچ گانے کا پیشہ اختیار کرنے کے باوجود اس میں عفت اور حیا کا پاس بھی بہت ہے۔ خانم جان ہی محبت کی اس المناک داستان کو ایک سمت عطا کرتی ہے اور قصے کو ارتقا پذیر، متحرک اور جستجو آمیز بنائے رکھتی ہے۔ ایک عورت اور ایک محبوب، دونوں حیثیتوں سے خانم جان کا کردار بہت روشن اور قصے کے ماحول پر چھا جانے والا ہے۔ اس میں کسی بڑے المیے کی ہیروئن کا وقار اور پُرجلال متانت بھی ہے اور ہر چند یہ قصہ احساسات کی جنگ اور باطن کی دنیا کے تصادمات کی گونج سے خالی ہے۔ اس میں سچائی، اور اثر انگیزی کا عنصر نمایاں بہت ہے۔ ایسا ایک

تو شاید اس وجہ سے ہے کہ پوری کہانی آپ بیتی کے انداز میں بیان کی گئی ہے چنانچہ پڑھنے والے کو فوراً اپنے اعتماد میں لے لیتی ہے۔ دوسرے یہ کہ حسن شاہ ہر جذباتی کیفیت اور لمحے کو اپنی گرفت میں رکھتے ہیں اور صورت حال یا واقعے کو کہیں بھی بے قابو نہیں ہونے دیتے۔ ان کے پیرایۂ بیان میں اس ضبط اور توازن کے باعث ایک انوکھی شائستگی پیدا ہو گئی ہے۔

قصے کا یہ پہلو غیر معمولی ہے۔ اٹھارویں صدی کے فیوڈل، روایت پرست، امتناعات کے شکار ہندستان میں کسبیوں اور ناچنے گانے والیوں کو ایک الم آمیز عشقیہ کہانی کا کردار بنانا بجائے خود بڑی جرأت کا کام ہے۔ پھر یہ بات بھی یاد رکھنی چاہیے کہ حسن شاہ، اردو کے پہلے بڑے ناول امراؤ جان ادا (۱۸۹۹ء) سے پوری ایک صدی پہلے، تقریباً انھی خطوط پر اپنا یہ قصہ لکھ رہے تھے۔ امراؤ جان ادا کے تجربات زیادہ وسیع اور اس کی کہانی زیادہ پُر پیچ سہی، مگر خانم جان کا کردار امراؤ جان کے کردار سے کم سحر آگیں نہیں ہے۔ رسوا کی طرح حسن شاہ نے بھی ایک نسوانی کردار کے واسطے سے ایک تہذیب اور اُس تہذیب کے ایک مخصوص و منفرد ادارے کی کہانی لکھی ہے۔ گرچہ حسن شاہ کا کینوس چھوٹا ہے مگر اس میں ہندستانی اور انگریز، عورتیں اور مرد، بوڑھے بچے اور جوان، اشراف اور نچلے طبقے کے انسان، سبھی آجاتے ہیں۔ کہانی کا عاشق جب خانم جان کی تلاش اور تعاقب میں دریائی سفر پر نکلتا ہے تو کشتی بان اس تندہی اور بے لوثی کے ساتھ کشتی چلاتے ہیں گویا کسی ذاتی مشن کی تکمیل میں لگے ہوئے ہوں۔ حسن شاہ ہر قومیت، ہر طبقے اور ہر حیثیت کے کردار کو اس کے حقیقی تناظر (Perspective) میں دیکھتے اور دکھاتے ہیں۔ کہیں مبالغہ نہیں اور کہیں لفظوں کا اصراف نہیں۔

مگر ایک پہلو جو اس ناول کے ہر پہلو کی بہ نسبت زیادہ فکر انگیز اور توجہ طلب ہے، وہ اس کا انسانی عنصر ہے۔ انسانی رشتوں کا، عام انسانی سطح سے تعلق رکھنے والے واقعات کا، انسانی مقدرات کے تماشے کا بہت بلیغ اظہار اس قصے میں ہوا ہے۔ انسانی سوز اور دردمندی کی کیفیت ایک زیریں لہر کی طرح پورے قصے میں اپنی موجودگی کا احساس دلاتی ہے۔ اسی کے ساتھ ساتھ اس بات کا بھی کہ انسان اپنے ہر انجام سے بہت بے خبر، اتفاقی اور غیر متوقع اور اچانک رونما ہونے والی کسی صورت حال کے سامنے بہت بے بس اور وقت کی اندھی ان دیکھی طاقتوں کا غلام ہوتا ہے۔ اس کے اختیارات بھی دراصل ایک جبر کی ہی بدلی ہوئی صورتیں ہوتے ہیں۔ گویا کہ سب کچھ پہلے سے طے ہو چکا ہے اور انسان بس اسی خاکے کے مطابق، اپنا رول نبھانے سے زیادہ کچھ اور کرنے پر قادر نہیں ہے۔

حسن شاہ کے فکری بلوغ کا اندازہ اس بات سے بھی ہوتا ہے کہ وہ بغیر کسی مصنوعی کوشش کے،

محبت کی ایک سیدھی سادی واردات کو افسانہ (Legend) بنانے کا ہنر رکھتے تھے۔ اس کہانی میں معروف اور مقبول خاص و عام عشقیہ افسانوں کی سادگی، بے ساختگی اور ارضیت ملتی ہے۔ اور یہ کہانی شروع سے اخیر تک اس حقیقت کے باوجود دلچسپ بنی رہتی ہے کہ اس میں بُرے آدمی (Villain) کا کردار شامل نہیں ہے۔ یہ کردار اگر کسی نے ادا کیا ہے تو وقت اور مقدر کے جبر نے، اور ایسے اتفاقات کے واسطے سے، جو غیر فطری، انھوں نے اور کہانی پر اوپر سے مسلط کیے ہوئے نظر نہیں آتے۔

قرۃ العین حیدر تاریخ کو نئے سرے سے خلق (re-create) کرنے اور تاریخ کو افسانہ بنانے کے عمل میں بڑی مہارت رکھتی ہیں۔ معمولی واقعات کے غیر معمولی نتیجے نکالنا، چھوٹی چھوٹی عام اشیا کے بیان سے ایک ہمہ گیر اور مہیب فضا ترتیب دینا، عام انسانی صورت حال کے واسطے سے ازلی اور عالمگیر انسانی المیوں کا سراغ لگانا، حافظے کی مدد سے پورے ماضی کو حاضر اور موجود کے طور پر پیش کرنا، قرۃ العین حیدر کے مانوس اور نمایاں اوصاف ہیں۔ ایک واقعے اور ایک کردار کی وساطت سے وہ اجتماعی تاریخ کے ایک مکمل منظر نامے کی تشکیل کر سکتی ہیں۔

انھوں نے حسن شاہ کے اس ناول کو نئے سرے سے جس طرح دریافت کیا ہے اور ناول کے ترجمے کے علاوہ جس علمی انہماک کے ساتھ اس کے مقدمات اور حواشی ترتیب دیے ہیں، اس سے برصغیر میں ناول کی روایت کے بارے میں پھر سے سوچنے اور رائیں قائم کرنے کی راہ نکلتی ہے۔ ایک عام خیال یہ تھا کہ ہم نے اردو ناول کا پودا بدیسی گملے میں لگایا ہے۔ قرۃ العین حیدر کی اس بازیافت سے اب اس مفروضے پر نظر ثانی کی جانی چاہیے۔

قرۃ العین حیدر نے حسن شاہ کے ناول کا انگریزی ترجمہ جس زبان اور اسلوب میں کیا ہے وہ اصل قصے کی فضا سے ہم آہنگ اور اُس فضا کو از سر نو خلق کرنے کے مطالبات سے گہری مطابقت رکھتا ہے۔ اظہار کے چھوٹے چھوٹے سانچے بھی اس لحاظ سے اہم ہوتے ہیں کہ اپنی تہذیب میں ان کی جڑیں بہت دور تک پیوست ہوتی ہیں۔ اسی طرح عام اشیا اور مظاہر، ایک سطح پر زندگی اور اقدار کے ایک پورے نظام کے قائم مقام ہوتے ہیں۔ اپنی تخلیقات میں قرۃ العین حیدر لفظوں، اظہار کے پیرایوں اور سانچوں، جاندار اور بے جان چیزوں کے تذکرے سے تہذیب اور معاشرت کے مظاہر کا خاکہ اسی معنی خیز سطح پر ترتیب دیتی ہیں۔ ان کے اس ترجمے میں یہ سطح آہنگ کے اعتبار سے بہت دبیز اور تہذیبی حوالوں کے سیاق میں بہت معنی آفریں اور منور ہے۔ کسی کردار کی زبان سے نکلا ہوا ایک لفظ اور کسی منظر میں شامل ایک معمولی سی شے اپنے طور پر ایک مکمل تہذیبی سرگرمی کا اشاریہ کیونکر بنتی ہے، قرۃ العین حیدر

اس سچائی کا بہت اسرار آمیز شعور رکھتی ہیں۔ ان کا تخیل اور مشاہدہ تاریخ سے ان کی باخبری اور انسان کے ازلی و ابدی مسئلوں کے تئیں ان کی بصیرت سے مل کر ایک ایسی ہمہ گیر تخلیقی اکائی کو جنم دیتا ہے جس کا تہذیبی تصور اور پس منظر غیر معمولی طور پر وسیع ہے۔ اس کتاب میں قرۃ العین حیدر کی تخلیقیت ایک پہلے سے مہیا کیے ہوئے متن کی پابند تھی۔ سو انھوں نے اس پابندی کا اعتبار قائم رکھتے ہوئے بھی ترجمے کے داخلی نظم اور آہنگ کو بنیادی متن کے نظم اور آہنگ میں حل کرنے کی جستجو کی ہے۔ ہم اسے پڑھتے وقت یہ محسوس کرتے ہیں کہ ہمارے سامنے تاریخ کے ایک گم شدہ ورق پر لکھی ہوئی انسانی تجربوں کی ایک دور افتادہ داستان کا منظر یہ پھیلا ہوا ہے۔

یہ کتاب ایک نیا جمالیاتی ذائقہ فراہم کرنے کے ساتھ ساتھ اردو ناول اور ہندستانی ناول کی روایت کے محرکات اور اس سے وابستہ تصورات کو اجتماعی تاریخ کی ایک نئی منطق کے مطابق سمجھنے کا مطالبہ بھی کرتی ہے۔ (جون ۱۹۹۲ء)

●●●

انڈیا وِنس فِریڈم پر ایک نظر

(India Wins Freedom)

برنرڈ شا کا خیال ہے کہ ہر خودنوشت سوانح عمری جھوٹی ہوتی ہے۔ اور اس کی وجہ شا کے نزدیک بہت صاف ہے۔ کوئی بھی شخص اتنا بُرا نہیں ہوتا کہ جیتے جی اپنے بارے میں اپنے خاندان کے بارے میں اپنے دوستوں اور ساتھیوں کے بارے میں سچ بول سکے۔

مولانا آزاد اپنی طبیعت کے لحاظ سے بہت متین، بہت کم آمیز اور بہت خاموش انسان تھے۔ اپنی ذاتی زندگی کے بارے میں وہ بڑی مشکل سے زبان کھولتے تھے۔ ہمایوں کبیر کا بیان ہے کہ اپنی ابتدائی زندگی کے بارے میں کچھ لکھنے پر وہ انہیں خاصی جدوجہد کے بعد آمادہ کر سکے تھے۔ ایسا نہیں کہ مولانا دلچسپ گفتگو کے جوہر سے عاری رہے ہوں۔ ان کا حافظہ غیر معمولی تھا اور مولانا کے کئی جاننے والوں کا بیان ہے کہ اپنے تجربوں کی روداد سناتے وقت، ایسا لگتا تھا کہ مولانا کو تمام تفصیلات اچھی طرح یاد ہیں۔ ان میں صاف گوئی کی عادت بھی تھی، خاص طور پر سماجی اور اجتماعی معاملات پر بات چیت میں۔

مولانا بنیادی طور پر ایک دانشورانہ ذہن رکھتے تھے۔ اشخاص اور واقعات سے زیادہ اہم ان کی نظر میں تصورات تھے۔ مولانا کے لیے اپنی زندگی کی کہانی، دراصل اپنے ذہنی سفر کی کہانی تھی۔ ہر واقعے اور عمل کے مفہوم کا تعین، مولانا اس کے اخلاقی قدر کی بنیاد پر کرتے تھے۔ ظاہر ہے کہ اس کے لیے اعلا ذہن کے ساتھ ساتھ اعلا ظرف کی ضرورت بھی ہوتی ہے۔ اوچھا آدمی اخلاقیات کے نام سے بھی چڑ جاتا ہے اور معمولی ذہن رکھنے والے کی گفتگو کا دائرہ بس افراد اور واقعات کی بیرونی سطح تک محدود رہتا ہے۔ شاید اسی لیے، مولانا کی زندگی میں بھی ان کے مداح کم رہے۔ مخالف زیادہ۔ مولانا بصیرت کی جس سطح سے گرد وپیش کی دنیا کا مشاہدہ کرتے تھے وہ ایک گہری فلسفیانہ سطح تھی۔ غبار خاطر میں ایک جگہ مولانا نے لکھا ہے کہ ''میں جب کبھی قید خانے میں سنا کرتا ہوں کہ فلاں قیدی کو قید تنہائی کی سزا دی گئی

ہے تو حیران رہ جاتا ہوں کہ تنہائی کی حالت آدمی کے لیے سزا کیسے ہو سکتی ہے۔ اگر دنیا اس کو سزا سمجھتی ہے تو کاش ایسی سزائیں عمر بھر کے لیے حاصل کی جا سکیں۔ اس سلسلے میں مولانا نے ایک واقعہ بھی بیان کیا ہے۔ انہی کے لفظوں میں:

"ایک مرتبہ قید کی حالت میں ایسا ہوا کہ ایک صاحب نے جو میرے آرام و راحت کا بہت خیال رکھنا چاہتے تھے۔ مجھے ایک کوٹھری میں تنہا دیکھ کر سپرنٹنڈنٹ سے اس کی شکایت کی۔ سپرنٹنڈنٹ فوراً تیار ہو گیا کہ مجھے ایسی جگہ رکھے جہاں اور لوگ بھی رکھے جا سکیں اور تنہائی کی حالت باقی نہ رہے۔ مجھے معلوم ہوا تو میں نے ان حضرت سے کہا۔ آپ نے مجھے راحت پہنچانی چاہی مگر آپ کو معلوم نہیں کہ جو تھوڑی سی راحت یہاں حاصل تھی وہ بھی آپ کی وجہ سے اب چھینی جا رہی ہے۔

ایسا شخص جسے فراق صاحب کے لفظوں میں Companionship of Loneliness عزیز رہی ہو، جس نے ایک نہایت سرگرم اجتماعی زندگی گزارنے کے باوجود اپنی خلوت گزینی کا بھرم بنائے رکھا ہو، اس کی آپ بیتی کے اصل عناصر اور اوصاف کیا ہو سکتے ہیں، مولانا کی تمام تحریروں میں ایک بات جو بہت نمایاں ہے، یہ ہے کہ مولانا اجتماعی واردات کو بھی ایک شخصی واردات کے طور پر قبول کرتے ہیں۔ مولانا اپنی یا اپنے عہد کی کہانی کے کردار اور راوی ہی نہیں اس کے مبصر بھی ہیں۔ ان کی آپ بیتی میں دوسروں کے لیے دلچسپی کا جو سامان پیدا ہوا اس کا سبب بھی یہی ہے کہ ان سے وابستہ ہر واقعے اور تذکرے میں ہم تصور کے کسی نہ کسی منطقے سے بھی متعارف ہوتے ہیں۔ شا نے اپنی زندگی کا حساب کرتے ہوئے اپنے مخصوص ذہانت آمیز انداز میں کہا تھا:

لوگ مجھ سے پوچھتے رہتے ہیں کہ میں اپنی خودنوشت سوانح عمری کیوں نہیں لکھتا۔ میں یہ جواب دیتا ہوں کہ سوانح عمری کے اعتبار سے میں قطعاً دلچسپ نہیں ہوں۔ میں نے کبھی کسی کو قتل نہیں کیا۔ کوئی بہت انہونی بات میرے ساتھ کبھی نہیں ہوئی۔ میں نے کوئی مہم سر نہیں کی۔ اشیا مجھ پر وارد نہیں ہوئیں۔ اس کے برخلاف ہوا یہ کہ میں ان (اشیا) پر وارد ہوتا رہا، اور میری ان تمام وارداتوں نے کتابوں اور ڈراموں کی صورتیں اختیار کر لیں۔

سو، اس حساب سے دیکھا جائے تو ہر سچا لکھنے والا عمر بھر آپ بیتی ہی لکھتا رہتا ہے۔ نفسیاتی سطح پر اس سلسلے میں جو واقعہ میرے لیے زیادہ توجہ طلب ہو سکتا ہے یہ ہے کہ مولانا کی تمام تحریریں، ان کے موضوعات جو بھی ہوں، انتہائی معنی خیز اعترافات سے بھری پڑی ہیں۔ ان تحریروں میں ہم دانشوری کے ایک مربوط نظام، ایک سلسلے، ایک روایت کے ساتھ ساتھ دانشوری کے ایک انتہائی منفرد اور شخصی معیار

سے متعارف ہوتے ہیں۔ اور کئی وجہوں سے، میں یہ سوچتا ہوں کہ اس ضمن میں انڈیا ونس فریڈم مولانا کی دوسری تمام تحریروں سے بہت مختلف بھی ہے۔

انڈیا ونس فریڈم "تذکرہ" یا مولانا کی سوانحی نوعیت کی کسی اور تحریر سے الگ ایک نیا آہنگ رکھتی ہے۔ یہ "تذکرہ" کی توسیع یا مولانا کی آپ بیتی کے رسمی بیانات کا سلسلہ بھی نہیں ہے۔ ایک بہت اہم فرق جو سوانحی قسم کی دوسری تمام تحریروں میں اور انڈیا ونس فریڈم میں صاف دکھائی دیتا ہے یہ ہے کہ اس کتاب میں جذبات پر گرفت بہت مضبوط ہے۔ داخلی ہیجانات کی ایک دھیمی سوزش کا احساس تو اس کتاب کو پڑھتے وقت ہوتا ہے مگر یہ ہیجانات کہیں بے قابو نہیں ہوتے۔ اپنے آپ سے لاتعلقی، اپنے باطن پر وارد ہونے والی کیفیتوں سے ایک سوچا سمجھا فاصلہ، ذاتی تاثرات کے بیان میں بھی ایک مستقل معروضیت، انڈیا ونس فریڈم سے زیادہ مولانا کی کسی اور کتاب میں نہیں ملتی۔ کہیں کہیں تو عقلیت کی لے اتنی اونچی ہوگئی ہے کہ اس پر عام انسانی تجربوں کے تئیں ایک طرح کی سردمہری کا گمان ہوتا ہے۔ اس کا سبب یہ ہے کہ مولانا نے اس کہانی کے بیان میں جو آپ بیتی اور جگ بیتی کے فرق کو مٹاتی ہے، اپنے پُر پیچ سماجی، سیاسی اور معاشرتی ماحول کا تجزیہ کرنے کی کوشش کی بھی کی ہے۔ یہاں مولانا کی بصیرت جذبے کو آگہی بنا دیتی ہے اور سماجی و سیاسی ماحول سے اپنے رابطے کا مفہوم اس سطح پر متعین کرتی ہے جو صرف شخصی نہ ہو اور جس سے وابستہ تجربوں میں دوسرے بھی شریک ہو سکیں۔

اس نکتے کی وضاحت کے لیے میں صرف ایک مثال پیش کروں گا۔ یہ مثال انڈیا ونس فریڈم کے اختتامیے کا آخری پیراگراف ہے۔ آزادی کی جدوجہد کے نشیب و فراز، پھر تقسیم کے المیے، پھر گاندھی جی کی شہادت اور فرقہ وارانہ فسادات کا خوں چکاں قصہ رقم کرنے کے بعد مولانا کہتے ہیں:

> یہ خیال کہ مذہبی موانست ان علاقوں کو، جو جغرافیائی، اقتصادی، لسانی اور ثقافتی لحاظ سے مختلف ہے، باہم متحد کرسکتی ہے، عوام کے ساتھ کی جانے والی سب سے بڑی دھوکے بازیوں میں سے ایک ہے۔ یہ صحیح ہے کہ اسلام نے ایک ایسا معاشرہ قائم کرنا چاہا جو نسلی، لسانی، اقتصادی اور سیاسی سرحدوں سے اوپر اٹھ سکے۔ تاریخ نے بہر حال یہ ثابت کر دیا ہے کہ پہلی چند دہائیوں، یا زیادہ سے زیادہ پہلی صدی کے بعد اسلام محض اسلام کی بنیاد پر قائم مسلم ممالک کو متحد کرنے میں کامیاب نہیں ہو سکا۔ یہ صورت حال ماضی میں بھی تھی اور یہی صورت حال آج بھی ہے۔ کوئی بھی یہ امید نہیں کرسکتا کہ مشرقی اور مغربی پاکستان اپنے تمام اختلافات مٹا کر لیں گے اور ایک قوم بن جائیں گے۔ حتیٰ کہ مغربی پاکستان کے اندر سندھ، پنجاب، اور سرحد کے تینوں صوبے اندرونی غیر ہم آہنگی رکھتے ہیں۔ اور الگ الگ مقاصد

> اور مفادات کے لیے کام کر رہے ہیں۔ تاہم اب تو جو ہونا تھا ہو چکا۔ پاکستان کی نئی ریاست اب ایک حقیقت ہے۔ یہ بات ہندستان اور پاکستان کے حق میں ہے کہ وہ دوستانہ تعلقات کو فروغ دیں اور ایک دوسرے کے ساتھ مل جل کر کام کریں۔ عمل کا کوئی بھی اور راستہ، صرف وسیع تر مشکلات، صعوبتوں اور بدبختیوں کی سمت لے جائے گا۔ کچھ لوگ سمجھتے ہیں کہ جو کچھ بھی ہوا ناگزیر تھا۔ دوسرے لوگ اتنی ہی شدت کے ساتھ یہ یقین رکھتے ہیں کہ جو کچھ ہوا غلط ہوا، اور اسے ٹالا جا سکتا تھا۔ آج ہم نہیں کہہ سکتے کہ ان میں سے کون سی بات صحیح ہے۔ یہ فیصلہ تو صرف تاریخ ہی کرے گی کہ کیا ہمارا عمل دانشمندانہ اور درست تھا۔

وہ کہانی جس کا سفر افسردگی اور اضطراب کے ایک مستقل ماحول میں ہوا تھا، یہ اس کہانی کی تکمیل کا نقطہ ہے۔ وہ تمام تحریریں جو مولانا کے گرد و پیش کی دنیا یا مولانا کے اپنے باطن کی دنیا اور اس کی کیفیتوں سے تعلق رکھتی ہے۔ ان میں اداسی کی ایک زیریں لہر ہمیشہ مرتعش رہتی ہے۔ ایک دبا دبا سا انسانی سوز مولانا کے بیان کردہ تمام واقعات سے جھلکتا ہے۔ ہر چند کہ انڈیا ونس فریڈم کی بنیادی حیثیت ایک دستاویزی کتاب کی ہے۔ مگر اس میں زندگی سے متعلق تصورات اور تبصروں کی فلسفیانہ اور بوجھل فضا میں کہیں کہیں افسانے کی شان بھی دکھائی دیتی ہیں۔ مولانا کی مختلف گرفتاریوں کے قصے، ان کے معاصرین سے وابستہ واقعات، اور سب سے زیادہ جیل سے نکلنے کے بعد زلیخا بیگم کی قبر پر فاتحہ خوانی کے لیے مولانا کی حاضری کا واقعہ، جیتی جاگتی کہانیاں ہیں۔ مولانا ایک انوکھی ہوشمندی کے ساتھ یہ کہانیاں سناتے ہیں اور ایسا لگتا ہے کہ حقیقت اور تصور کی کائناتوں میں ان کا سفر ایک ساتھ جاری ہے۔ ان کہانیوں میں بعض اوقات جذبے کا بہت طاقتور اظہار ہوا ہے۔ لیکن ان میں جذباتیت کا کوئی رنگ نہیں ملتا۔ ان کہانیوں میں مولانا کے باطن کا آشوب اپنے چھپائے جانے کی کوشش کے واسطے سے ظاہر ہوا۔ اس سلسلے میں یہ نکتہ ملحوظ رکھنا ہوگا کہ انڈیا ونس فریڈم ہم تک جس زبان کے واسطے سے پہنچی وہ اردو نہیں انگریزی ہے۔ انگریزی اصلاً ایک تحت البیان ضابطے کی زبان ہے چنانچہ حواس اور اعصاب کی ابتری کے قصے بھی اس کتاب میں اتنے ہموار اور سنبھلے ہوئے نظر آتے ہیں جیسے ان کے پر کتر دیے گئے ہوں اور اب ان کے لیے پرواز کرنا ممکن نہ ہو۔ یوں بھی اردو اور انگریزی میں فرق صرف رسم خط یا زبان کا نہیں۔ یہ زبانیں دو تہذیبوں، زندگی اور کائنات کی طرف دو رویوں، زندگی کے دو اسالیب کی نشاندہی کرتی ہے ہر چند کہ مولانا صاحب اسلوب نہیں، بلکہ صاحب اسالیب مصنف تھے۔ اور ان کی مختلف کتابوں میں بیان اور اظہار کے مختلف آداب اختیار کیے گئے ہیں۔ لیکن کچھ باتیں ان میں مشترک بھی

ہیں۔ مثلاً لسانی آرائش، ایک تصنع آمیز شعریت، مجرد افکار کے بیان میں بھی تشبیہہ و استعارے کی مدد سے تصویر سازی کا جا بجا اظہار، احساسات اور تاثرات میں ایک دانستہ مبالغہ آمیزی، لفظوں اور جملوں میں تکرار اور لہجے میں غیر ضروری حد تک تاکید کے عنصر کی موجودگی ــــ ان تمام باتوں کو دیکھتے ہوئے یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ مولانا اردو نثر کو آگے کی طرف لے جانے کے بجائے الٹی سمت میں لے گئے۔ مولانا کی نثر کسی بھی لحاظ سے شبلی اور حالی کی نثر پر اضافہ نہیں ہے۔ ابوالکلام آزاد کی نثر کے سامنے حسرت کے شعر کی بے مزگی کا تذکرہ دونوں کی خوبیوں کے بجائے دراصل ایک ساتھ دونوں کی کوتاہی کا اعلان ہے۔ انڈیا ونس فریڈم میں غیر ضروری لفظوں اور صفات کا استعمال بہت کم اور مولانا کی اردو نثر کے تناسب سے تو نہ ہونے کے برابر ہے۔ کتاب کے پیش لفظ میں ہمایوں کبیر نے یہ خیال ظاہر کیا ہے کہ اردو اور انگریزی کے مزاجوں کا فرق انگریزی میں مولانا کے تصورات کی تعبیر کو خاصا دشوار بنا دیتا ہے۔ مولانا جس قسم کی اردو لکھتے تھے، اسے اگر دیانت داری کے ساتھ انگریزی میں منتقل کیا جائے تو نتائج کم و بیش ویسے ہی ہوں گے جو جوش کی نظم کے انگریزی ترجمے میں قیاس کیے جا سکتے ہیں۔ انڈیا ونس فریڈم مولانا نے لکھی نہیں بلکہ بات چیت کی زبان میں لکھوائی ہے۔ اسی لیے اس کا لہجہ اور آہنگ تحریری سے زیادہ حکائی (Oral) ہے۔ علاوہ ازیں، اس حقیقت کو بھی ملحوظ رکھنا چاہیے کہ یہ کتاب بیک وقت دو اصحاب کے اشتراک کا حاصل ہے۔ مولانا اگر اپنی تنہائی میں یہ کتاب لکھتے تو واقعات اور ان کے تئیں مولانا کے نفسیاتی جذباتی اور ذہنی ردعمل کی صورتیں وہ کچھ ہرگز نہ ہوتیں جیسی کہ اس کتاب میں رونما ہوئی ہیں۔

انڈیا ونس فریڈم کا عنوان تو پر جوش اور مثبت ہے مگر کتاب کا مجموعی تاثر حزنیہ ہے۔ یوں محسوس ہوتا ہے کہ زیر بیان آنے والے تمام واقعات اور حالات پر ملال کی ایک دھند چھائی ہوئی ہے۔ اور تو اور مولانا نے کتاب کے پہلے باب میں جسے انھوں نے Prospectus یا کیفیت نما کا نام دیا ہے اور جس میں انھوں نے اپنے ذاتی اور خاندانی حالات کا خلاصہ پیش کیا ہے، وہاں بھی دل گرفتگی اور فکری تنہائی سے بوجھل فضا کا احساس ہوتا ہے۔ کسی بڑے ادیب نے کہا تھا کہ بُری سے بُری خودنوشت سوانح عمری کا سب سے زیادہ لائق مطالعہ حصہ لکھنے والے کے بچپن کی یادیں ہوتی ہیں۔ مولانا کی ان یادوں کے بیان میں بھی جو چہرہ ابھرتا ہے وہ ان کے مانوس چہرے سے مختلف نہیں ہے۔ مولانا کی ذہنی عمر ان کی طبیعی عمر سے ہمیشہ زیادہ رہی۔ چنانچہ بچپن کا زمانہ بھی مولانا نے تقریباً اس طور سے گزارا جو زندگی بھر ان کا معمول بنا رہا۔ وہ تو خیریت یہ ہوئی کہ مولانا کے تجربے میں جو افراد آئے ان میں اس عہد کی سب سے زیادہ

معروف شخصیتوں کی اکثریت تھی، سو غیر معمولی انسانوں سے رابطے نے مولانا کی آپ بیتی کو بغیر کسی رنگ آمیزی کے ایک غیر معمولی شکل عطا کر دی۔ ورنہ آپ بیتی کے نام پر نہ تو صرف تاریخ پڑھی جا سکتی ہے، نہ فلسفہ۔ دنیا کے کئی بڑے لکھنے والے اس محاذ پر ناکام ہوئے ہیں۔ اس کا سبب یہ ہے کہ ہمارے روزمرہ تجربات کا بیشتر حصہ اپنی معمولیت زندگی کے باعث غیر دلچسپ ہوتا ہے۔ اپنی ہستی کی طرف اپنے رویے کی داخلیت ہم میں سے بہتوں کو اس فریب میں مبتلا رکھتی ہے کہ ہمارے تمام تجربات نہ صرف یہ کہ انوکھے ہیں، ہم اپنی جگہ یہ مان کر چلتے ہیں کہ ان تجربوں کا بیان سب آئے، اہم اور پر کشش ہوگا۔ ایک فرد اور دوسرے فرد کے عام تجربوں کی بیرونی صورتیں ایک دوسرے سے الگ سہی، مگر ان کی نوعیتیں، ان کی بنیادیں اور ان کے اثرات کم و بیش یکساں ہوتے ہیں۔ مولانا کے تجربے میں ذاتی زندگی کی سطح پر یا اس سے آگے اجتماعی تہذیبی، معاشرتی اور سیاسی سطح پر جو افراد آئے، کسی نہ کسی لحاظ سے ہمارے لیے وہ اہم لوگ تھے۔ ان میں ایسے بھی ہیں جن کی ہم قدر کرتے ہیں اور ایسے بھی جنھیں ہم میں سے کچھ لوگ ہو سکتا ہے کہ پسند نہ کرتے ہوں۔ مگر ان میں کوئی بھی ایسا نہیں جسے نظر انداز کیا جا سکے۔ مولانا نے بھی مختلف افراد کے بیان میں ان کے تئیں مختلف رایوں کا اظہار کیا ہے۔ بعضوں کے لیے مولانا کی ناپسندیدگی صاف ظاہر ہوتی ہے۔ مولانا نے کئی مقامات پر دیوتاؤں کے مٹی کے پانو بھی دکھائے ہیں اور کہیں کہیں تحسین و ستائش کے جذبات کا اظہار بھی کیا ہے۔

لیکن دونوں سطحوں پر مولانا کا ضبط اور ظرف ایک سا ہے۔ حد تو یہ ہے کہ مولانا کی نظر میں اپنے جو معاصرین سیاسی اور قومی مجرم ٹھہرتے ہیں ان کی تصویر بھی مولانا اسی ٹھہراؤ، سنجیدگی اور نظر کی وسعت کے ساتھ مرتب کرتے ہیں جو ہمیشہ ان کی پہچان بنی رہی۔ ایک رچی ہوئی شائستگی، ایک وقار آمیز ضبط، ایک سوچی سمجھی اور وسیع المقصد احتیاط پسندی عمر بھر مولانا کی ہم رکاب رہی۔ مولانا کو قریب سے جاننے والے بتاتے ہیں کہ ذاتی معاملات پر گفتگو سے مولانا جس قدر گریز کرتے تھے۔ اجتماعی معاملات پر گفتگو میں اتنے ہی کھرے بھی تھے۔ مگر ان کی صاف گوئی اور بیباکی، ان کی احتیاط پسندی اور شرافت نفس کا سحر قائم رکھتی ہے۔

انڈیا ونس فریڈم کے تیس صفحات کا قضیہ بھی اسی لیے پیدا ہوا کہ مولانا کی شریعت میں آبگینوں کو ٹھیس پہنچانا جائز نہیں تھا۔ اس ضمن میں ہمایوں کبیر یہ بتاتے ہیں کہ مولانا نے انڈیا ونس فریڈم میں افراد اور واقعات کی بابت کئی ایسے فیصلوں اور رایوں کا اظہار کیا ہے جن سے ہمایوں کبیر کو اختلاف تھا۔ مگر چونکہ ان کا کام ''مولانا آزاد کے نتائج افکار کو صرف ریکارڈ کرنا تھا اس لیے بیانیے میں اپنے ذاتی

تاثرات کی رنگ آمیزی'' کو ہمایوں کبیر معیوب سمجھتے تھے۔ البتہ کتاب کے پہلے اڈیشن (۱۹۵۹ء) اور پھر متنازعہ تیس صفحات کی شمولیت کے بعد کتاب کے تازہ ترین اڈیشن (۱۹۸۸ء) کو ایک ساتھ دیکھا جائے تو اندازہ ہوتا ہے کہ ہمایوں کبیر نے کئی جگہوں پر مولانا کے لہجے یا لفظ کی تیزی کو کم کرنے کے لیے چھوٹی موٹی تبدیلیاں کر دی ہیں۔ یہ بکھرے ہوئے تیس صفحات نئے اڈیشن میں کسی صفحے پر چند سطروں کا اضافہ کرتے ہیں، کہیں ایک دو پیراگراف کا، اور کہیں پرانے متن میں ایک آدھ نئے صفحے کا۔ ان تیس صفحات کی صحت کے بارے میں جو بحث اٹھی ہے، وہ ایک الگ مسئلہ ہے اور ایک الگ بحث کا موضوع۔ میں نے تو اس قصے سے صرف اس حد تک سروکار رکھا ہے کہ انڈیا ونس فریڈم کے مجموعی فریم سے خود مولانا کی جو تصویر ابھرتی ہے، اس میں پہلے تو ان صفحات کی عدم شمولیت اور پھر وقت کا ایک دور گزر جانے کے بعد ان کی شمولیت سے کوئی فرق آیا ہے یا نہیں۔ میرا خیال ہے کہ یہ تیس صفحات شامل نہ کیے جاتے جب بھی کتاب کے بنیادی مقاصد و مسائل اور کتاب کا مزاج وہی رہتا جو ان صفحات کی شمولیت کے بعد سامنے آیا ہے۔ ہندستان کی سیاسی اور اجتماعی تاریخ پر پچھلے تیس برسوں کے واقعات نے جیسی بھی پرت چڑھائی ہے مولانا کے چہرے مہرے میں ان تیس صفحوں کے ظہور سے کوئی تبدیلی نہیں آئی۔

یہ ہجوم میں رہتے ہوئے بھی اس سے الگ تھلگ، ایک تنہا اور دل گرفتہ انسان کی کہانی ہے۔ اس کے راستے اجتماعی ہیں، منزلیں اجتماعی۔ اس انسان نے اپنا پورا سفر اجتماعی ذمے داری کے ایک دائم و قائم احساس کے ساتھ، رفیقوں کی ایک پوری جماعت کے ساتھ، عام اور بے چہرے انسانوں کی امنگوں اور آرزوؤں کے سایے میں طے کیا ہے۔ مگر بڑی سے بڑی بھیڑ بھی اس کی خلوت میں خلل انداز نہیں ہوتی۔ مولانا نے اپنے آپ کو اور اپنے وقت کو پوری طرح قوم کے لیے وقف کر دیا تھا، مگر اپنی انفرادیت کی دہلیز پر ان کے پاؤں ہمیشہ بڑی مضبوطی کے ساتھ جمے رہے۔ اسی لیے مولانا ماضی قریب کے ایک جانے پہچانے زمانے میں رہتے ہوئے بھی ایک مختلف ذہنی اور جذباتی موسم سے دو چار دکھائی دیتے ہیں۔

انڈیا ونس فریڈم ایک آپ بیتی بھی ہے اور جگ بیتی بھی۔ ایسی سوانح عمریاں جو دوسروں کے ذکر سے یکسر عاری ہوں اتنی ہی بیزار کن بھی ہوتی ہے۔ مولانا نے اس کتاب میں جو اجتماعی کہانیاں دہرائی ہیں بے شک، ان میں سے بیشتر کے ہیرو وہ خود ہیں۔ ہندستان کی اجتماعی سیاسی جدوجہد میں مولانا کے رول پر بحث کی جا سکتی ہے مگر آخری فیصلے میں یہ اعتراف بہر حال کرنا پڑے گا کہ اس رول کے حدود جو بھی رہے ہوں۔ اس کی اہمیت اور معنویت مسلم ہے۔ اس کے علاوہ یہ پہلو بھی اہم ہے کہ مولانا نے

دوسروں کے ذکر میں کم سے کم اپنی طبیعت کے وقار، اپنے ظرف کی بڑائی اور تاریخ کے ایک انتہائی پیچیدہ اور پُر آشوب دور کے تئیں اپنی دیانت داری پر آنچ نہیں آنے دی۔ اپنے رول کی اثر انگیزی کے بارے میں مولانا سے کوئی بھول ہوئی ہو تو ہو مگر اپنے ہم عصروں اور ساتھیوں کے رول پر مولانا نے کوئی پردہ نہیں ڈالا ہے۔ مولانا کی اپنی سرشت اور افتادِ طبع سے قطع نظر، اس امر کا امکان یوں بھی باقی نہیں رہتا کہ مولانا نے انڈیا ونس فریڈم میں ہماری اجتماعی سرگزشت کے جن ادوار اور واقعات کا بیان کیا ہے اُن کی صحت اور عدم صحت کا تعین کرنے والے کافی اصحاب مولانا کے سامنے موجود تھے۔ ان ادوار اور واقعات کا تعلق مولانا کی اپنی ہستی کے ساتھ ساتھ مولانا کے عہد کی تاریخ سے بھی تھا۔ اور سب سے بڑی بات تو یہ ہے کہ ہمایوں کبیر کی حیثیت محض اس مسودے کے کاتب کی ہی نہیں تھی وہ مولانا کی رایوں سے اتفاق و اختلاف، اور مولانا کے بیانات کی تائید و تردید، دونوں کی طاقت بھی رکھتے تھے۔ اس حساب سے دیکھا جائے تو یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ مولانا انڈیا ونس فریڈم کی ترتیب کے دوران اس آزادی سے مکمل طور پر محروم رہے جو انھیں اپنی دوسری کتابوں کو لکھتے وقت حاصل رہی تھی۔ چنانچہ یہ کتاب ایک اعتراف اور آپ بیتی ہی نہیں، کھلی عدالت میں ایک ذمّے دار، باخبر اور بیباک انسان کی گواہی بھی ہے۔

(اس مضمون میں مولانا آزاد کے اقتباسات ''انڈیا ونس فریڈم'' کے اردو ترجمے (از شمیم حنفی) بہ عنوان ''ہماری آزادی'' ناشر اورینٹ لونگ مین پبلشرز، دہلی سے لیے گئے ہیں) (۱۹۸۸ء)

●●●

اختتامیہ

آرٹ، ادب اور ایک پرامن دنیا کی تلاش

(سوچ لینے ہی سے حالات کی زنجیر کہاں کٹتی ہے)

بیسویں صدی کہ تاریخ کی سب سے پرشور اور ہولناک صدی تھی، گزر چکی۔ اکیسویں صدی کے ساتھ اب تشدد کا ایک نیا منظر نامہ سامنے ہے۔ اور اس عمل میں جو کردار سب سے زیادہ سرگرم ہیں، ان کے شعور میں آرٹ اور ادب کے لیے کوئی جگہ نہیں۔ ہوتی بھی تو اس سے فرق کیا پڑتا۔ سنا ہے، جارج بش ہر صبح دو گھنٹے عبادت میں گزارتے ہیں۔

سیاست قومی ہو یا بین اقوامی، ہم جیسے عامیوں کی نظر میں بس اقتدار کی بھوک ہے۔ یہ بھوک ختم ہونے میں نہیں آتی۔ لہٰذا صنعت، تجارت، اور معیشت کا سارا کاروبار اب سیاست کے گرد گردش کرتا ہے یا یوں بھی کہہ سکتے ہیں کہ ہمارے زمانے کی سیاست ایک نئی اقتصادی ثقافت کا طواف کر رہی ہے۔

بیس برس سے زیادہ کا عرصہ گزرا۔ میں نے لاہور میں ایک دوپہر، مشہور آواں گارڈ آرٹسٹ ظہور الاخلاق اور شہرزاد کے ساتھ ان کے گھر پر گزاری تھی۔ ہجوم کے شور شرابے سے دور، یہ ایک خاموش ٹھکانہ تھا، ایک وسیع و عریض اسٹوڈیو کے پہلو میں آباد۔ وہاں شہرزاد چاک پر اپنے سریمکس (Ceramics) بناتی تھیں۔ ظہور الاخلاق اپنے عظیم الجثہ مجسمے ڈھالتے تھے اور تصویریں پینٹ کرتے تھے۔ دونوں کی تخلیقی سرگرمی کا اظہار، ان کی تنہائی کے سایے میں ہوتا تھا۔

پھر ایک روز خبر ملی کہ ظہور الاخلاق کو کسی نے گولی ماردی۔ وہ دلی میں، تریوینی کے آس پاس کسی گیلری میں اپنی نمائش کرنا چاہتے تھے۔ یہ منصوبہ پورا نہ ہوا۔ کچھ اس سانحے کی وجہ سے کچھ اس لیے کہ ہمارے علمی اور ثقافتی پروگرام بھی کسی نہ کسی دیدہ و نادیدہ سطح پر، سیاسی حالات اور سیاست دانوں کی مرضی

کے تابع ہوتے ہیں، مجھے ظہور الاخلاق کے سانحۂ قتل کی تفصیلات کا پتا نہیں۔ تاہم اتنا طے ہے کہ اس قتل کا ارتکاب جس شخص نے کیا وہ بھی تنہا تھا لیکن ظہور الاخلاق کی تنہائی اور ان کے قاتل کی تنہائی کے منطقے مختلف تھے۔ ایک طرف سنتوں جیسی داڑھی اور بکھرے بالوں والا خاموش طبع مصور تھا، دوسری طرف وہ شخص جس کے عمل کو غالباً ہجوم کی پشت پناہی حاصل تھی۔ ہجوم کی تشکیل اس وقت بھی ثقافتی کارکنوں کے ہاتھ میں نہیں تھی۔ ہر چند کہ شاہد اور مدیحہ گوہر کے ڈرامے کسی بیک یارڈ یا کسی کشادہ مکان کے برآمدے میں اسٹیج کر لیے جاتے تھے اور ناہید صدیقی کا ایک کتھک پروگرام بھی میں نے دیکھا تھا۔ ہجوم کی دست رس سے وہ جگہ محفوظ تھی۔

مجھے ہجوم کی طاقت سے جب وہ بے لگام ہو جائے، خوف آتا ہے، انسان کی خلقی عافیت کوشی اور نیکی میں میرا یقین مستحکم ہے، مگر مجھے یقین ہے کہ انسان کی سنگ دلی اور خباثت کی بھی کوئی حد نہیں۔ ۱۹۸۴ء کے آرکی ٹائپل ہنگاموں میں، ہجوم کے ہاتھوں اکیلے، دوکیلے، نہتے اور بے بس سکھوں کا حشر میں نے اپنی آنکھوں سے دیکھا تھا۔ پاس کے کمیونٹی سینٹر میں، لوٹ مار کے دوران سامنے سڑک سے ایک بھیڑ گزر رہی تھی، کاندھوں پر میز، کرسی، شیلف، ٹیلی وژن سیٹ، کتابوں کاپیوں کے گٹھر سنبھالے، یہ کتابوں کی ایک دکان اور ایک اسٹیشنری شاپ کا مال غنیمت تھا۔ اس کے اگلے روز، کولونی کے پارک میں مجھے ایک ادھوری، پھٹی ہوئی لٹریری، اینتھولوجی دکھائی دی۔ کسی لٹیرے نے اسے بے کار سمجھ کر پھینک دیا تھا۔

تشدد کے ماحول میں آرٹ اور ادب بے اثر اور فالتو ہو جاتے ہیں۔ انھیں جگہ ملتی ہے تو بس حاشیے پر۔ زندگی کی کتاب پر منٹو کے ''سیاہ حاشیے'' غارت گری اور بہیمیت کی گرد چھٹنے کے بعد لگائے گئے تھے۔ افسردگی، اور اشتعال کی دیوانی ہانڈی اگر ابل رہی تھی تو اس پیکر خاکی کے باطن میں ابل رہی تھی۔ منٹو کی تحریروں میں چچا سام کے نام اس کے کئی خط بھی ہیں۔ بے نتیجہ۔ چچا سام نے اپنی چال بدلی، نہ منٹو کا حال بدلا۔ ایک کی دیوانگی اقتدار کا نشہ تھی۔ دوسرے کی دیوانگی ایک انفرادی بے بسی کا انجام۔

محمود ممدانی نے اپنی کتاب (America, the cold war, And the Roots of Terror Good Muslim, Bad Muslim) میں تشدد کو تاریخ کی دایہ کہا ہے۔ کچھ سیاسی لیڈروں اور مبصروں نے ۱۹۴۷ء، ۱۹۸۴ء اور گجرات ۲۰۰۲ء کو بھی اسی طرح کے نام دیے ہیں۔ مگر اب تو ہارورڈ یونیورسٹی کے علما کی تعبیر کے نتیجے میں اس دایہ کو بھی ایک تہذیبی اور نظریاتی اساس دی جا چکی ہے۔ ان حالات میں

بہ قول ایک مرحوم شاعر (وحید اختر) کے:

بحث کرتے رہو، لکھتے رہو نظمیں غزلیں
ذہن پر صدیوں سے طاری ہے جو حبس کی فضا
اس خنک آنچ سے کیا پگھلے گی
سوچ لینے ہی سے حالات کی زنجیر کہاں کٹتی ہے
پیچ در پیچ خیالات کی زنجیر کہاں کٹتی ہے
ہونٹ جب تک ہیں سوالات کی زنجیر کہاں کٹتی ہے

ترغیبی ادب (Engaged literature) کا تصور سارتر نے ۱۹۴۸ء میں پیش کیا تھا۔ یہ بات تو سارتر نے اس وقت تسلیم کر لی تھی کہ سائنس اور سیاست کا اثر ہماری اجتماعی زندگی پر براہ راست اور زیادہ گہرا پڑتا ہے لیکن ادب کے بارے میں اس کی خوش گمانی باقی تھی۔ پھر، اس کے کچھ دنوں بعد، ایک انٹرویو کے دوران (پوچیانی کے ساتھ) اس نے کہا تھا:

> ۱۹۴۸ء کے بعد سے میرے ذہن نے کچھ نہ کچھ ترقی کی ہے۔ ۱۹۴۸ء میں، میں سادہ لوح تھا۔ اس وقت تک میں محیر العقول باتوں پر اعتقاد رکھتا تھا۔ میرا ایقان تھا کہ عوام کو ادب کے ذریعے بدلا جا سکتا ہے، مگر اب میں اس کو نہیں مانتا۔ عوام بدلے ضرور جا سکتے ہیں لیکن ادب کے ذریعے نہیں۔ یہ میں نہیں کہہ سکتا کہ ایسا کیوں ہے؟ ادب کا مطالعہ کرنے والوں میں تغیر ضرور ہوتا ہے مگر یہ تغیر پائیدار نہیں ہوتا۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ادب لوگوں کو عمل پر نہیں ابھار سکتا۔

اسی گفتگو کے دوران سارتر نے یہ بھی کہا تھا کہ " آج کے دور میں ادیب ہونے کا مطلب ایک طرح کی بے بسی میں مبتلا ہونا ہے۔" لیکن سارتر کے متنازعہ مضمون "ادیب کی ذمے داری" میں ادیب کی بے بسی اور بے اثری کے اعتراف کے باوجود اس کے مرتب کیے ہوئے اس دستور العمل پر بھی نظر ٹھہرتی ہے:

۱۔ اُسے (ادیب کو) نجات اور آزادی کا ایک مثبت نظریہ وضع کرنا چاہیے۔

۲۔ اُسے ایسی حیثیت اختیار کرنی چاہیے کہ وہ مجبور و مقہور طبقوں کے نقطۂ نظر سے تشدد کی مذمت کر سکے۔

۳۔ اسے مقاصد اور ذرائع کے مابین ایک معین رشتہ قائم کرنا چاہیے۔

۴۔ اسے آزادی کے نام پر کسی بھی ایسے ذریعے کے استعمال کی اجازت دینے سے صریحاً انکار

کر دینا چاہیے جس میں تشدد شامل ہو اور جس کا مقصد یہ ہو کہ ایک فلسفیانہ نظام کو قائم کیا جائے یا برقرار رکھا جائے۔

۵۔ اسے مقصد اور ذریعے کے مسئلے پر، دن رات دم لیے بغیر، اظہار خیال کرتے رہنا چاہیے اور بیچ بیچ میں اخلاقیات اور سیاسیات کے تعلق کے مسئلے پر بھی روشنی ڈالنی چاہیے۔

دنیا کی دوسری زبانوں کی طرح، ہندستان اور پاکستان کی زبانوں کے ادیب اور دونوں ملکوں کے دانشور، ان سوالوں میں وقتاً فوقتاً الجھتے رہتے ہیں۔ دوسری طرف ان میں اقتدار کی پوجا کرنے والے اور مشکوک کردار رکھنے والے افراد بھی ہیں جو کسی نہ کسی بہانے اپنے راستے نکال لیتے ہیں۔ ابھی چند روز قبل وزیر اعظم ڈاکٹر من موہن سنگھ نے کہا تھا کہ کلچر کی سرپرستی کے لیے کارپوریٹ ہاؤسیز کو آگے آنا چاہیے۔ بجا اور درست۔ مگر اس کلچر کی ماہیت کا تعین کون کرے گا؟ اسے ڈیفائن (define) کن بنیادوں پر کیا جائے گا؟ آرٹ اور ادب کے اداروں کی باگ ڈور کن ہاتھوں میں ہوگی۔ یہ سوال بھی شاید اس معزز اور منتخب مجلس کے سوچنے کے ہیں۔ یہاں میرا دھیان مجھے ایک ضمنی حوالے کی طرف لے جاتا ہے۔ انیسویں صدی کی انجمن اشاعت علوم مفیدہ (انجمن پنجاب) کا دائرۂ کار جن لوگوں نے وضع کیا تھا ان میں صرف ادیب، شاعر، عالم اور دانشور نہیں تھے۔ ان میں کچھ برطانوی حکام بھی پیش پیش تھے اور انجمن کا منشور ان کی احتیاج اور ترجیحوں کے مطابق ترتیب دیا گیا تھا۔

خیر، یہ ایک طولانی قصہ ہے۔ میں اپنے باقی ماندہ وقت میں، پاکستان کے ایک بزرگ اور مرحوم صحافی دوست ضمیر نیازی کی ایک کتاب کے کچھ اقتباسات یہاں پیش کرنا چاہتا ہوں۔ نیازی صاحب نے دنیا سے جاتے جاتے ۲۰۰۰ء میں یہ کتاب ''زمین کا نوحہ'' مرتب کی تھی۔ اس کا سیدھا تعلق آج کے موضوع سے ہے۔ جہاں تہاں سے، کچھ حصے اس طرح ہیں:

(۶ اگست ۱۹۴۵ء) انسانیت کی تاریخ کا تاریک ترین دن۔ ہیروشیما میں لوگ معمول کے مطابق اپنے اپنے کاموں میں مصروف تھے۔ ملازمت پیشہ لوگ اور طالب علم عام طور پر آٹھ بجے اپنے اپنے دفاتر اور درس گاہوں میں پہنچ چکے تھے۔ ایک خاتونِ خانہ ابھی میز سے ناشتے کے برتن سمیٹ ہی رہی تھیں کہ اچانک ایک زوردار دھماکہ ہوا اور بس...... پھر انھیں کچھ پتہ نہیں۔ نہ معلوم کب ہوش و حواس بحال ہوئے۔ پہلے تو آنکھوں میں اندھیرا چھا گیا۔ پھر ان کی پتلیوں میں سوئی کی چبھن کے ساتھ ان کے سارے بدن میں ناقابل برداشت برقی رو دوڑ گئی جیسے انھوں نے ننگے برقی تار کو چھو لیا ہو۔ ساتھ ہی انھیں ہولے ہولے ریت گرنے جیسی آواز سنائی دی۔ پلک جھپکتے ہی جسم میں پھیلی ہوئی رونے

شدید تپش کی صورت اختیار کر لی۔ یہ تپش اس قدر بڑھی کہ معلوم ہونے لگا کہ جسم بھن رہا ہے اور سر کے بال گر رہے ہیں۔ یہاں تک کہ بھنویں اور پوٹے بھی جھڑ گئے۔ جب جلن اور تپش نا قابل برداشت ہوئی تو وہ باتھ روم دوڑیں، لیکن نلکے میں پانی کہاں تھا۔ بلکہ اس کی دیوار ڈھے چکی تھی۔ اور وہ گھسٹتے ہوئے گھر سے باہر نکل آئیں۔ یہ سب عمل کل سات منٹ میں انجام پایا۔

ضمیر نیازی: انگرذرّے کا دل چیریں (Chronicle of the 20th Century, Longman Chronicle)

ہیروشیما اور ناگاساکی پر جو بم گرائے گئے تھے وہ ابتدائی نوعیت کے تھے۔ گذشتہ نصف صدی میں جوہری توانائی نے کئی گنا ترقی کر لی ہے۔۔۔ اس وقت غیر سرکاری اعداد و شمار کے مطابق مختلف ممالک میں ۳۰ تا ۳۵ ہزار جوہری بموں کا انبار لگا ہوا ہے جن کی تخریبی قوت ہمارے کرۂ ارض تو کیا ایسی پچاسوں دنیاؤں کو چند منٹوں میں صفحۂ ہستی سے نیست و نابود کر سکتی ہے۔

ضمیر نیازی

O

۱۱ رمئی ۱۹۹۸ء کو بھارت نے اور ۲۸ رمئی ۱۹۹۸ء کو پاکستان نے جو ایٹمی دھماکے کیے تو دونوں ملکوں کے ارباب اختیار جانتے تھے کہ ان کی نظر میں جو دانشور اور فن کار سر پھرے واقع ہوئے ہیں، وہ یقیناً صدائے احتجاج بلند کریں گے۔ لہٰذا اس آواز کو دبانے اور اپنے سادہ لوح عوام کو جن کی نصف سے زیادہ آبادی کو دو وقت کی روٹی اور پینے کا صاف پانی تک میسر نہیں ہے، بے وقوف بنانے کے لیے دھماکوں کے فوراً بعد دونوں ملکوں کے ارباب اقتدار نے اپنے اپنے ملکوں کے ایٹمی طاقتیں بن جانے پر خوشی کے شادیانے بجائے...... پاکستان کے مسند نشینوں کو یہ زعم کہ کلکتہ تک ان کے ایٹمی اسلحے کی زد میں ہے اور بھارت کے راج سنگھاسن پر براجمان ہونے والوں کی یہ پرتگیا کہ اگرچہ پورا پاکستان ان کے ایٹمی ہتھیاروں کی زد میں ہے لیکن انھیں پاکستان کے کسی بھی شہر کو نشانہ بنانے کی ضرورت نہیں۔ وہ صرف سیاچن گلیشیر پر ایک ایٹم بم گرا دیں گے تو گلیشیر کی برف پگھلنے سے جو سیلاب آئے گا وہ سارے پاکستان کو غرقاب کر کے بحرِ عرب میں جا کر دم لے گا۔

خلیق ابراہیم خلیق۔ اے نوعِ بشر جاگ

غرض کہ تھیٹر آف دی ایبسرڈ (Theatre of the Absurd) کا ایک تماشا سامنے ہے۔ حسن عابدی نے اپنی ایک نظم ''ہوا کا رقص'' میں کہا تھا:

گلی میں کوڑے کے ڈھیر ، ان پر
طواف کرتی ہوئی چڑیلیں
ہماری جانب لپک رہی ہیں

مگر سیموئل بیکیٹ کے "سانسیں" کے نادیدہ کردار کی صورت، اس عالم میں بھی ہم گہرے سانس لیے جا رہے ہیں اور جینے کی جدوجہد کا سرا، بہر حال ہمارے ہاتھ سے چھوٹا نہیں ہے! ٹھیک ہے ـ وقت اچھا بھی آئے گا ناصر ـــــــ لیکن میری دائمی الجھن کا ایک سبب یہ بھی ہے کہ ہندستان میں آر ایس ایس کا لٹریچر اور پاکستان میں محمد عامر رانا کی "پاکستان اور افغانستان کی جہادی تنظیمیں" جیسی کوئی کتاب سامنے آتی ہے تو میر، غالب، منٹو، ظہور الاخلاق، سب کے چہرے دھندلے ہو جاتے ہیں۔ چاروں طرف بس ایک بے قابو ہجوم کا شور سنائی دیتا ہے اور اس شور کو میرا جی کے پسندیدہ راگ "جے جے ونتی" میں منتقل کرنے کا کوئی نسخہ سجھائی نہیں دیتا۔

مگر بے اختیار تو افراد ہوتے ہیں، حکومتیں نہیں۔ اب ہم مل بیٹھے ہیں تو پھر ہم مل کر اُن کا کچھ علاج بھی سوچیں۔

(ہندستانی اور پاکستانی ادیبوں اور دانشوروں کی ایک مشترکہ کانفرنس میں پیش کیا گیا۔ یہ کانفرنس جامعہ ملیہ اسلامیہ میں منعقد ہوئی۔ ۲۲ر فروری ۲۰۰۶ء)

●●●